BIANCO E NERO

ANNO I • N. 4 • 30 APRILE 1937-XV

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Sommario

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE: ROMA - Via Foligno, 40 tel. 75.732 - 75.300. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I quaderni non accettano pubblicità cinematografica e non sono inviati in omaggio nè in cambio. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie L. 75, Estero L. 110.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

ANNO I • N. 4 • 30 APRILE 1937-XV

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Cinema e lingua italiana

Sembrerebbe cosa ovvia il dire che il problema della lingua nel cinema è sorto con il film parlato e che quello muto poteva considerarsi fino a un certo punto una lingua universale, realizzata finalmente con un potente mezzo esteriore, mondiale, superiore a tutti i Volapuck della terra. Ma tale affermazione non sarebbe del tutto esatta. Il fatto lingua insopprimibile in ogni cosa umana e problema fondamentalmente nazionale storico politico, attuale di ogni epoca, si è affermato anche nell'epoca quarantottesca, per dir così, del cinema muto con le didascalie varie, con gli annunzi, con le diciture, coi frammenti di dialoghi proiettati sullo schermo; in ogni momento della rappresentazione, in ogni sala del mondo si sentiva, si vedeva, si percepiva che si era in Italia e non, poniamo, in Inghilterra, in Francia, e non in Germania, in Cina e non in Spagna; c'era insomma anche allora una localizzazione sebbene attenuata ed esteriore del film. Ma questo, inteso come produzione a sè, come narrazione senza parole d'un fatto, era qualche cosa di originale rispetto all'arte narrativa scritta d'ogni paese, poteva dirsi un miracolo utopistico di qualche cosa che si realizzava all'infuori di una determinazione nazionale, e superava le barriere poste fra popolo e popolo dalla maledizione babelica, portando però sullo schermo quello che di meglio ciascuna nazione poteva esprimere, a farsi largo nella concorrenza di tale industria.

Pensando sempre a questo fatto più personale di tutti per l'uomo che è la lingua, pareva, al tempo del film muto, che dovessero soffrire quegli uomini e quelle donne che si vedevano sfilare davanti a noi senza dire una parola, con le loro manifestazioni ed espressioni di volto, nel piegarsi dei corpi, nelle azioni di baciare o di uccidere, di cadere o di alzarsi. Un prepotente bisogno di dire, di parlare, di gridare, di urlare, di ridere o di piangere doveva un giorno o l'altro impossessarsi di tutti quei divi e quelle dive familiari ogni sera a venti o trenta milioni di persone.

E dove lasciamo il prepotente bisogno di udire? L'udito e la vista, se si pensa bene, han bisogno d'essere appagati, insieme, rimane sempre una soddisfazione a mezzo il godimento dell'uno senza l'altro senso: (la Radio ora è, sul cammino della televisione, nella stessa aspettazione che il film muto verso il parlato, e ne avrà gli stessi vantaggi e gli stessi inconvenienti).

Col parlato dunque il cinema si inserisce nelle forme di espressione linguistica che sono il denominatore comune di tutte le attività spirituali che si manifestano con la parola, dalla poesia al romanzo, dalla storia alla trattazione scientifica e tecnica, mantenendo però l'essenziale primitivo suo carattere di « narrazione ». E mentre questa settima arte, questa decima Musa si differenzia da tutte le altre per il contributo meccanico di cui ha bisogno e per la collaborazione di molti, collettiva, alla creazione, pur tuttavia, arrivata ad esprimersi con la parola, viene a coincidere invece con esse rientrando, direi, nella realtà, nella insopprimibile aderenza nazionale; la narrazione quando non è più senza parole, anche se è la narrazione del film, si avvicina al poema, al romanzo, alla biografia romanzata, alla commedia, alla tragedia, all'operetta, alla rivista, alla satira... E ciascun frequentatore di cinema potrebbe in ciascuna di tali categorie collocare via via i suoi film senza alcun imbarazzo.

Dei problemi sorti necessariamente e concernenti la condizione e la posizione della lingua italiana nel film, semplice può apparire quello che riguarda il film italiano in italiano. Come ogni altra produzione esso deve essere italiano al cento per cento, e il soggettista o il dialoghista uno scrittore italiano che senta l'impegno e la responsabilità della cosa. La produzione cinematografica è, come si è accennato, talmente *sui generis* rispetto alle altre letterarie artistiche che il soggettista può rimanere allo stato di autore di *canovaccio* e la rielaborazione dialogico-linguistica potrebbe essere compiuta da un altro senza troppo scandalo. Quello che occorre è la massima reverenza alla lingua italiana nel momento dell'attuale sua evoluzione e nel punto della sua freschezza reale immediata. La simultaneità scorrevole delle cose sullo schermo non tollererebbe nel linguaggio nessuna riesumazione filologica e nessun fantasioso anticipo. Il popolo che affolla le sale vi si deve riconoscere in quel preciso affermarsi della personalità che è il parlare. Se si continuasse a rendere stabile una forma di espressione sbiadita, poco colorita, fatta di svenevolezze tra borghesi e aristocratiche nè carne nè pesce e cosparsa di sfarfalloni, grave sarebbe il danno sul-

l'animo del pubblico il quale va al cinema fiducioso, con l'intento di divertirsi anzitutto, ma è lieto di uscirne come da una scuola piacevole dove ha imparato molte cose e sarà purtroppo tratto ad imitare, esprimendosi, certe superfluità ridicole che potranno sembrare oro colato, avendole sentite in bocca a quei signori in frak o a quelle signore scollate che ha ammirato con occhi luccicanti nel buio della sala di proiezione.

Si aggiunga anche questo: l'udito e la vista di cui sopra si diceva che sono sempre in attesa continua, durante le due ore circa o poco più dello spettacolo non ricevono però in egual misura tutta la forza espressiva o visiva di ciò che si passa sullo schermo. La vista è presa, vorrebbe arrivare al massimo di sua potenza recettiva, afferrare tutti i particolari, ma inesorabile è il movimento, rapidissima e vertiginosa la successione: lo spettatore non potrà mai ripetere a sè soddisfatto il dantesco: « la veduta vi consunsi ». L'occhio rimane limitato nella sua funzione, il quadro su cui si fissa non è un quadro statico, è un racconto fulmineo tanto più vicino al suo scopo quanto più rapido di intreccio e di azione.

Ma l'udito non ha questa limitazione: esso percepisce tutto, nelle articolazioni e nel periodo intero, il dialogo non lascia residui: la didascalia del film muto poteva essere incompleta solo per i pochi inesperti spettatori ancora sulle soglie dell'analfabetismo e che compitavano con stento le parole scritte luminose: quindi maggiore impegno sempre più grande a che tutto sia a posto. E si pensi che il cinema ha tra gli spettatori e i cultori, a differenza di altre forme di arte e di letteratura, tutte le gradazioni sociali e culturali dall'analfabeta al grande poeta, al celebre scienziato.

Le insufficienze linguistiche mettono una nota di volgarità e sono come macchie deturpanti: anche se inavvertite dai più, e concorrono a offrire argomenti ai nemici di quest'arte che da alcuni si vorrebbe quasi relegare tra i divertimenti popolari, se mai, un pochino al disopra dei Luna Park.

È bene dire però che il linguaggio corrente nei nostri film è ormai da un certo tempo molto intonato all'evoluzione generale della lingua e dello stile nazionale che va verso il semplice e la franchezza, verso la istintiva aderenza al pensiero senza fronzoli ipocriti, senza ornamenti insulsi. Bene ha detto Giuseppe Bottai: « L'Italiano dopo secoli di riguardi e rispetti di prudenza e di senso servile ridice vino al vino e pane al pane ». Il miglioramento continuo del linguaggio cinemato-

grafico italiano rientra dunque nelle normali condizioni del clima nostro fascista e nazionale e il tempo in questo caso non fa che accelerarne in meglio l'evoluzione. Posto così il problema si vede la difficoltà e gli ostacoli che si oppongono invece ad adeguare al linguaggio italiano, quale è ora e quale vogliamo sia riconosciuto da tutti, il fondo linguistico del film *doppiato.*

(A proposito di tale parola « doppiato » si è spesso scritto in note di controllo filologico che *doppiaggio* è parola per noi barbara e che può in ogni caso sostituirsi con il participio sostantivato « doppiato » (da *doppiare*, buona parola nostra per *raddoppiare* e metaforicamente non indegna di significare « tradurre », il tradurre specialissimo che è il trasportare un film dall'edizione originale in un'altra. La parola si può adoperare anche come aggettivo. « Il film doppiato ». « Il doppiato del film »). Ma questo « doppiaggio » impera dovunque ancora e proprio nella terminologia ufficiale. Come si fa per bandirlo una volta per sempre?).

Nel caso del doppiato, oltre alle storture convenzionali che si avvertono nel linguaggio mondano e di falsa società e nelle sue applicazioni a situazioni diversissime, anche del film italiano, si hanno in più, per la costrizione dell'adattamento, gravi inconvenienti.

La diversità di durata nella pronunzia tra la nostra lingua e quella di altre lingue ha la sua esteriorizzazione proprio su labbra che si vedono muoversi e dalle quali escono suoni che si sentono, nello stesso tempo: avrebbero mai immaginato i nostri traduttori del passato secolare un simile letto di Procuste?

Ma non bisogna esagerare la difficoltà: la lingua italiana ha tali risorse di sinonimi e di doppioni, di parole affini che si distingue per tale caratteristica da tutte, quasi, le altre: ha sfumature vocaboliere quante se ne vogliano. È ricchissima in forme aggettivali e sostantive, in scambi di funzioni tra categoria e categoria, in costruzioni e reggimenti verbali e preposizionali. Un attento conoscitore della lingua nostra e di quella straniera e un osservatore al corrente dello stato attuale della lingua nazionale non dovrebbero essere imbarazzati a ricavare i risultati migliori. (Davanzati, grandissimo traduttore e formidabile conoscitore della nostra lingua nel '500, sdegnato di un'affermazione altezzosa del francese Enrico Stefano e per mostrare la forza del nostro volgare, tradusse, è ben noto, Tacito, facendo gara di brevità parola per parola in un doppiato meraviglioso, per cui i suoi libri fiorentini « largheggiavano » come il nove nel dieci per il latino e « passeggia-

vano » come nel quindici rispetto al francese. Se tanto riescì a fare in tesi di riduzione a un più piccolo numero di lettere, pur con tutti *gli svantaggi degli articoli e d'altro*, come diceva, in confronto al latino, altrettanto sarebbe riuscito a fare se avesse voluto ampliare secondo limiti da lui stesso fissati e se esigenze che egli non poteva allora conoscere gli si fossero però presentate).

Fra tutti gli inconvenienti che il doppiato linguisticamente conduce con sè c'è anche questo: con l'andazzo che si va sempre facendo più frequente di ricavare film da libri e capolavori celebri della letteratura mondiale le manchevolezze di lingua e le deficienze stilistiche dialogiche che poi sono tutta una cosa col pensiero, rimangono attaccate e fissate nella mente degli spettatori con il ricordo e l'idea che di quel tale capolavoro si sian fatti attraverso lo schermo. Sono un numero sterminato le persone che soltanto in tal modo vengono a contatto la prima volta con « Delitto e Castigo », coi « Miserabili », con « La Signora delle Camelie », con « Rosso e Nero », ecc. E cito opere di diffusione universale e popolare: figuriamoci se si tratti di opere meno conosciute o di poco entrate nella conoscenza del pubblico: « Antonio Adverse » di Allen, ecc.

In queste riduzioni, talvolta, solo il fatto, il fattaccio nudo e crudo, il cosiddetto intreccio è quello che rimane nella massa del pubblico e a molti per tutta la vita resterà infissa solo quell'impressione al risvegliarsi dell'idea di quel tale famoso capolavoro.

Qualcuno dirà che così deve fatalmente essere e che chi vuole la genuina idea di un'opera celebre la legge per conto suo, non va a vederla trasformata in bianco e nero, e il Don Chisciotte di Pabst, per esempio, è un'altra cosa del Don Chisciotte di Cervantes: giustissimo, ma si rientra nelle osservazioni di cui sopra. Non vogliamo che il cinema prenda l'andazzo di un divertimento letterario ridotto per piccoli borghesi. Sia una cosa diversa dal libro anche per il linguaggio, ma non mai un sunto nè una riduzione manualistica. L'espressione linguistica in cui si risolve cinematograficamente Dostojewski, Hugo, Dumas, Sthendal dev'essere un'espressione italiana, tutta italiana attuale ma che deve aderire e far aderire le migliaia di anime a quelle unità artistiche inconfondibili. Cito a titolo d'onore il parlato italiano fatto da Paola Ojetti per « Giulietta e Romeo » e per il « Sogno di una notte d'estate » che rende il fascino poetico di quel mondo sentimentale preromantico o fiabesco: le parole di Mercuzio svelano alle ignare che la lingua italiana, la lingua da esse conosciuta come d'uso comune e pratico, dice anche

cose alte, lontane dai dialoghi melensi e impacciati di certi film svenevoli o sentimentali ma in una ben diversa maniera. Parole artificiose, preziose ma inebriate di grande poesia, l'artificio e il preziosismo di Shakespeare il più integralmente conservato.

Il film parlato, tra i suoi elementi essenziali che non possono scindersi l'uno dall'altro, azione, musica, colore, fotografia, ecc. ecc., si rivela soprattutto per la parola che è come l'anima impressa da ultimo alla faticosa creazione; l'espressione dialogica dei personaggi fa parte integrale dell'insieme, come in ogni altra produzione, è superfluo dirlo, ma vi è più che altrove intimamente legata. Le traduzioni sono state teoricamente dichiarate impossibili ma in pratica esistono e quali splendidi saggi se ne hanno tra noi. Nel cinema però qualche volta il doppiatore deve sapere sparire e lasciare le cose come stanno: si pensi alle disarmonie laceranti che interrompono e rompono l'incantesimo di un bel film straniero. Nell'« Uomo d'Aran » poema cinematografico di fragore oceanico, di cupezza nordica, nell'edizione italiana c'erano certe interruzioni di pescatori in dialetto che parevano e volevano forse essere napoletano, e sciupavano ogni nostra commozione davanti a quella barbarie desolata di natura che non doveva essere richiamata a visioni solari e serene, in quel momento. Mentre, quale drammatica efficacia, per citare a caso, nei film di motivo cinese come « Tempeste sull'Asia », « L'Amaro Tè del generale Yen », « Shangai Express », ecc. il sentire dare in cinese certi secchi comandi di fucilazione o di taglio di teste!

Nel doppiato, si potrebbe dire, v'è tutta una contraddizione linguistica fondamentale (dato che non si può identificare doppiato con traduzione) quando sentiamo parlare in italiano (anche l'italiano sciolto e disinvolto quale desideriamo) da gente che si muove, con una determinata sagoma, faccia e persona inconfondibili, in Broadway o nelle steppe della Siberia o negli ospedali di Scutari d'Asia o nelle foreste del West: occhi a mandorla, girls stilizzate nelle belle gambe perfette o mugik con berrettoni di pelo o esquimesi dalla pelle untuosa o malesi virili e fotogenici. E parlano in italiano, in una voce che non è nemmeno la loro, e che non corrisponde, come avviene nella verità concreta delle cose, alla persona che parla, e che è nata e morirà con quella voce sua.

Felicità ingenua e facilità elementare di fronte a queste contraddizioni quelle del consueto traduttore che non ha davanti a sè altro che le parole di quell'altra lingua e un po' di carta davanti.

È evidente che una rappresentazione in lingua originale dei film stranieri che teoricamente toglierebbe di mezzo ogni difficoltà non è possibile. Sarebbe però bello immaginare il giorno in cui i film italiani siano di tale preponderanza artistica e numerica che possano ridurre al minimo l'importazione degli altri di fuori, e all'estero siano integralmente sentiti e visti da milioni di spettatori: trionfo imperiale della lingua italiana.

Questo è un ideale ma per avvicinarcisi un poco si potrebbe intanto da noi, più di quello che attualmente si faccia, spesseggiare in film dati nella lingua originale, con opportuni sottotitoli, e non a un ristretto pubblico di competenti o di amatori raffinati, ma anche al gran pubblico: il problema della lingua cinematografica, per dir così, perderebbe molto delle sue complicazioni a tutto vantaggio anche della diffusione della cultura, chè lo stretto legame tra linguaggio e cultura lo schermo più del libro, in un primo momento, sa mettere in pratica. Il problema linguistico cinematografico è davvero importante, non può essere più oltre trascurato nè preso alla leggera e non deve limitarsi alle discussioni o alle polemiche sui giornali o sulle riviste.

Ogni film dovrebbe avere il suo *revisore linguistico* obbligatorio, e annunziato sullo schermo insieme con tutti gli altri collaboratori, registi, divi, attori, tecnici, i cui nomi sfilano in lunghe righe davanti al pubblico impaziente di vedere il principio. Revisore: che dovrebbe essere persona diversa dal soggettista o dall'autore dei dialoghi o dal traduttore o riduttore di quelli stranieri. Revisore: persona riconosciuta ufficialmente e responsabile dell'espressione italiana nei film nostrani e doppiati, che talvolta potrebbe non avere quasi nulla da obbiettare e talvolta avere molto lavoro.

Parecchi dovrebbero essere questi revisori per non cristallizzare tale delicata funzione nelle mani e nei criteri d'un solo, ma tutti pienamente coscienti dello spirito e dell'evoluzione a cui è pervenuto il genio linguistico nostro e convinti, senza alcuna esitazione, della spiritualità del fatto linguistico.

Anche nelle produzioni cinematografiche migliori e più intonate alla modernità del linguaggio c'è sempre qualche cosa che non va, magari una piccola nota che urta, che stride o disarmonizza. Per fare alcune citazioni tolte da doppiati più o meno recenti (e di film di prim'ordine) e anche linguisticamente corretti, si possono riprodurre, così per semplice varietà e conclusione aneddotica di quest'articolo, alcune delle inavvertenze che càpitano più di frequente.

In un annunzio di film « La Kermesse Eroica » era a lettere cubitali tanto di « Grande-Prix du Cinema », lapsus grammaticale visibilissimo e che rientra solo in parte nelle considerazioni che si son fatte; nel dialogo di quel film v'era poi un « Mi pungi » che poteva essere sostituito benissimo da un « Mi buchi ».

« Allò, allò » va sparendo ma ci sono ancora il « rendez-vous » e il « savoir faire ». Si sente ancora a tutto spiano ripetere nella conversazione il « voi » formula di convenienza non più comune, non familiare, non propriamente nostra, e che dà al colorito dialogico un tono mondano snobistico, un tono esagerato e falso.

In questa piccola raccolta non veramente di fiori linguistici vanno messi anche questi: « Confinate la nostra attività alle passeggiate nel Parco » dice un personaggio, un medico, nella « Famiglia Barrett »; o il verbo « limitate » perchè non dev'essere adoperato? E in altri film che è superfluo indicare uno per uno, ho sentito: « La tarantola ti ha morso oggi », « chiamate il servo » (parolona letteraria per così poco), « quando si corica? » (che peso!), « siete artista? », « *la* sarò ». (È orribile quest'uso del *la* a sostituire sintatticamente una intera proposizione: quanto si sono accapigliati i puristi e i nostri nonni intorno al pronome di forma oggettiva « lo » accusandolo giustamente di scimmiottare il francese « le » che compare dappertutto con molta utilità ma anche con molto fastidio, e criticando il Manzoni che lo aveva qualche volta usato. Avevano ragione dal momento che abbiamo « così » e « tale » che sono tanto elastici e compendiosi lo stesso). Ma non avrebbero mai pensato che qualcuno questo deplorato uso, del resto, di un neutro, lo applicasse al femminile « la »! E l'ho sentito con insistenza nei doppiati e negli originali.

Poi: « Quante nel the? una *zolla,* due? » (grande e dura parola, come immeschinita!), « un attimo » (qualcuno degli spettatori non dirà più « un momento » e vorrà dire anche lui « un attimo » perchè l'ha sentito da una elegante signora sullo schermo, e « Addio » in principio d'incontro tra due è grottesco chè la sublime parola si pronunzia solo nel licenziarsi. E si dovrebbe togliere di mezzo « salubre », « règime », sdruccioli che si sentono ripetere da qualche annunziatore cinematografico, « camera da letto » (basta: « camera »). Ultimamente ho anche sentito nell'« Angelo bianco » (perchè non: « Angiolo »?): « la sentinella non farà passare », « *lei* fa il suo dovere » dove è da notare la doppia stortura: forma oggettiva adoperata per la soggettiva e mancata sostituzione, come l'uso ormai richiede, con il dimostrativo « essa ».

E che dire poi dei lunghissimi imperfetti in seconda plurale che dànno carattere eccessivamente mondano, di quel mondano falseggiante a cui accennavo sopra, « mi amavate », « mi baciavate », « mi baciucchiavate », « mi aspettavate », « mi rincorrevate », « mi predilegevate », ecc., che sparirebbero per il ripristino integrale della formula di convenienza col « lei » ma che, se di necessità rivolte effettivamente a un plurale, andrebbero ogni tanto (dico ogni tanto perchè altrimenti sarebbe generalizzazione troppo popolare) sostituite, per un senso di compendiosa abbreviazione, come succede in realtà, con le forme della seconda singolare (« aspettavi » per « aspettavate ») ad evitare, come si è fatto ormai generalmente col « si » precedente la terza singolare, suoni lunghi, lenti e incomodi, come fanno anche i francesi col loro imperfetto congiuntivo, il quale può arrivare a forme ridicolissime.

Ricordo anche in « Maria di Scozia » un finale di Elisabetta che esclama: « fallita, fallita », senza che si capisca bene il senso: fallita la congiura contro Maria o fallita lei, delusa, nella sua torbida speranza? ma e nell'uno e nell'altro caso (nel secondo non sarebbe nemmeno immaginabile) l'italiano ne scapita.

Di tali piccolezze, se così appariranno a qualcuno, è fatta non la critica a lavori di molto impegno e di grande coscienza ma l'appassionata e vigile attenzione a tutto quello che riguarda la lingua italiana, che è dovere di tutti noi parlare e scrivere in ogni occasione, con la massima consapevolezza e la cui forma bisogna riconoscere nella fase attuale a cui la nuova civiltà nostra l'ha condotta.

ETTORE ALLODOLI

Cenni sulla cinematografia stereoscopica

La riproduzione visiva degli avvenimenti reali

La riproduzione sullo schermo bidimensionale di avvenimenti reali richiede, per consentire una sufficiente approssimazione alla realtà, la riproduzione di cinque elementi fondamentali e cioè dell'*immagine*, del *movimento*, del *suono*, del *colore* e dello *spazio*. In funzione della riproduzione di questi elementi, si possono avere sullo schermo diversi tipi di proiezione, così come risulta dal quadro seguente:

Proiezione fissa . . .	in bianco e nero a colori in bianco e nero stereoscopica a colori stereoscopica
Proiezione animata . .	in bianco e nero, muta in bianco e nero, sonora a colori muta a colori, sonora in bianco e nero, muta e stereoscopica in bianco e nero, sonora e stereoscopica a colori, muta e stereoscopica a colori, sonora e stereoscopica.

Abbiamo così un complesso di riproduzioni della realtà visiva che partono da un minimo di perfezione (diamo a questa parola il suo significato sostanziale, non quello formale, perchè anche una semplice proiezione fissa in bianco e nero può essere, entro i limiti delle sue possibilità, più perfetta, per esempio, di una proiezione in bianco e nero, sonora e stereoscopica), per tendere verso un massimo, che è la proiezione *animata*, a *colori* e *stereoscopica*. In questo tipo di riproduzione ritroviamo tutti gli elementi più sopra ricordati, che caratterizzano nel tempo e nello spazio l'avvenimento da riprodurre.

È indiscutibile che ciascuno di questi elementi offre nuove possibilità al realizzatore, perchè ciascuno di essi rappresenta un nuovo colore nella tavolozza dei mezzi posti a sua disposizione. Ognuno di

questi elementi: forma, movimento, colore, suono e spazio, ha una sua estetica particolare, le cui leggi (se di leggi si può parlare) vengono a poco a poco rivelate dalla pratica dell'impiego e dalla genialità di chi realizza.

La riproduzione visiva dello spazio

L'ultimo elemento, *lo spazio*, è logicamente il più difficile da realizzare, almeno dal punto di vista tecnico. Logicamente: perchè noi dobbiamo ottenere sullo schermo bidimensionale la riproduzione di un avvenimento necessariamente tridimensionale. Per tutti gli altri elementi, la bidimensionalità dello schermo non rappresenta, in sè, che un ostacolo relativo; i problemi specifici della riproduzione della forma, del colore, e del suono hanno carattere fisico o fisico-chimico; la riproduzione del moto è problema puramente fisiologico. Ma la riproduzione dello spazio tridimensionale sopra uno schermo bidimensionale è, invece, al tempo stesso, un problema squisitamente fisiologico e geometrico. Non deve dunque stupire che proprio quest'ultimo gradino della scala dei perfezionamenti sia quello che più degli altri abbia presentato particolari difficoltà, non d'ordine pratico, ma fondamentale e teorico. E questo a differenza, per esempio, del problema della riproduzione del movimento, che è semplicissimo tanto nella sua concezione teorica, quanto nella sua pratica realizzazione, e di quello della riproduzione sonora, che è relativamente semplice nel suo principio, ma assai delicato nel campo costruttivo e pratico. Benchè a prima vista non sembri, un abisso separa i fenomeni fisiologici che ci dànno l'impressione del movimento, da quelli che ci dànno invece l'impressione dello spazio. Nei primi giuoca l'elemento tempo, che, grazie a talune imperfezioni, a talune lentezze del nostro sistema percettivo sensorio, ha permesso ai geniali inventori della cinematografia di girare l'ostacolo e d'ingannare l'occhio umano.

La percezione del moto

È infatti noto che la proiezione animata è il risultato di due distinti effetti: l'effetto di *continuità dell'immagine*, dovuto alla persistenza dell'immagine sulla rètina, e l'effetto di *fusione del movimento*, dovuto alla incapacità del nostro apparato sensorio visivo a distinguere come separate due immagini successive i cui spostamenti non superino

un determinato limite. (Legge del Linke). Ne risulta che, proiettando sullo schermo, con determinata frequenza, immagini successive sufficientemente simili, vale a dire, spostate di poco l'una dall'altra, il nostro apparato sensorio percepisce *un'immagine continua e in movimento continuo.*

La percezione spaziale

Totalmente diverso è il caso della percezione spaziale o stereoscopica. In questo caso l'elemento tempo non ha alcuna influenza, e il movimento, se può, in determinate condizioni, concorrere ad accrescere l'effetto spaziale, non ha nulla a che vedere colla percezione stereoscopica. Impossibile dunque, per la soluzione del problema, fare assegnamento sulle imperfezioni o inerzie del sistema visivo. In altre parole, *il problema della stereoscopia può essere risolto solamente in modo integrale.* Aggiungeremo ancora che il problema è unico per la proiezione fissa e per quella animata: ottenuta la proiezione fissa stereoscopica, si è risolto in pari tempo il problema della proiezione stereoscopica animata.

È evidente che la base della percezione tridimensionale o stereoscopica consiste nella visione binoculare. La visione monoculare non può essere stereoscopica: essa lo può parere solamente per effetto mnemonico o per abitudine acquisita, e solo in certi casi. Il genio multiforme, artistico, scientifico e filosofico di Leonardo da Vinci, aveva intravisto i principî della visione stereoscopica. Fino dal 1584, in un suo manoscritto milanese, cap. 341, il sommo italiano constatava che nessuna pittura, per quanto perfetta, può darci l'impressione di una visione binoculare del soggetto rappresentato. Difatti la pittura essendo un'intersezione del piano del disegno col fascio uscente dal punto di fuga prospettico, o comunque (pei casi di falsa prospettiva o di deformazione pittorica) una sezione bidimensionale di un oggetto tridimensionale, ogni oggetto o parte di esso situato dietro al piano normale passante per ogni punto del disegno, rimane sempre totalmente celato. Nella visione binoculare, invece le due visioni monoculari differiscono tra loro, nel senso che l'immagine mostra più della parte destra del soggetto che non l'immagine sinistra, e similmente per questa immagine. Oltre a ciò ciascun occhio scorge porzioni di spazio retrostante a ciascun oggetto e che l'altro occhio non può scorgere.

Legge fondamentale della stereoscopia

Da tutto questo si deduce la legge fondamentale della visione stereoscopica:

« per ottenere una visione stereoscopica occorre la visione *simultanea, ma separata,* delle due immagini vedute da ciascuno dei due punti di vista (occhi od obbiettivi) ».

Se, nella formulazione di questa legge, si fosse potuto eliminare la condizione di simultaneità e di separazione delle immagini, il problema della proiezione stereoscopica sarebbe ormai risolto da un pezzo e con mezzi assai semplici. Fu appunto nell'ignoranza di questa condizione che molti studiosi credettero di poter ottenere risultati favorevoli riprendendo due immagini (o serie delle due immagini) destra e sinistra per proiettarle poi alternativamente ma separatamente sullo schermo, con una certa frequenza. Avveniva allora che entrambi gli occhi percepivano in modo simultaneo, sì, ma non separato, le immagini destre e sinistre; la pratica, corrispondendo alla teoria, non poteva dare l'effetto desiderato.

Per dimostrare la differenza sostanziale fra la visione binoculare spaziale, il Colardeau ha fatto un esperimento interessante e decisivo. Egli ha fotografato contro uno sfondo nero tre bottiglie bianche, identiche, ma poste a diverse distanze dall'obbiettivo della macchina. Ne ebbe una fotografia nella quale l'elemento distanza era totalmente annullato: si vedevano solo tre bottiglie simili ma di diversa grandezza. Ripresa invece la fotografia con un apparecchio stereoscopico e guardando poi con un normale stereoscopio la doppia immagine positiva, si aveva l'impressione precisa delle tre bottiglie uguali, sospese nel vuoto e poste a differenti distanze nello spazio.

L'effetto stereoscopico

Ma quando noi consideriamo l'effetto stereoscopico della visione binoculare diretta (in natura, cioè) non possiamo non tener conto di un elemento di grande importanza: l'estrema mobilità dell'occhio umano. Questa mobilità che concorre in larga misura ad accrescere la percezione spaziale, manca naturalmente agli obbiettivi da presa o da proie-

zione, e da qui deriva la necessità di mutare, nella stereoscopia artificiale, taluni elementi naturali, sì da forzarne in certo modo gli effetti.

Quando si parla di effetto stereoscopico, bisogna distinguere tre casi:

a) *effetto stereoscopico naturale;*
b) *effetto pseudo-stereoscopico;*
c) *effetto stereoscopico artificiale.*

Il primo è quello che si ottiene colla visione binoculare diretta del soggetto; l'ultimo è quello che si ottiene cogli stereoscopi e che si tende ad ottenere colla proiezione in rilievo.

L'effetto pseudo-stereoscopico non è, come si potrebbe credere, un effetto di *rilievo parziale,* in confronto del rilievo naturale, ma è un effetto di vera stereoscopia, ottenuto senza il soddisfacimento della legge fondamentale. Il più caratteristico è quello a tutti noto col nome di « effetto di carrello trasversale » e che i tedeschi chiamano *Eisenbahneffekt* o effetto di ferrovia. Questo effetto, nettamente stereoscopico, che si ottiene sullo schermo quando la ripresa è stata fatta mediante una carrellata che si sposta in senso obliquo sull'asse di presa, ha una grande importanza, anche dal punto di vista dell'analisi del fenomeno del rilievo. Intanto essa ci offre l'unico caso in cui la legge fondamentale può essere elusa, pur ottenendo l'effetto desiderato; ci conferma poi la grande importanza che la mobilità del punto di vista ha sulla visione plastica dell'immagine.

Sistemi stereoscopici

Abbiamo ritenuto indispensabile dare questi cenni generali, ma abbastanza completi, dei fondamenti della visione stereoscopica, perchè su questi fondamenti deve necessariamente basarsi la realizzazione pratica della proiezione in rilievo.

Per quanto si riferisce ai sistemi escogitati per ottenere la visione plastica, occorre anzitutto distinguerli in due grandi gruppi:

a) *sistemi a immagini virtuali;*
b) *sistemi a immagini reali.*

Appartengono al primo gruppo quei sistemi che, servendosi di lenti, specchi concavi, ecc., trasformano l'immagine del soggetto (foto-

grafia, diapositivo, immagine proiettata sullo schermo) in un'immagine *virtuale*, vale a dire formantesi nello spazio situato dietro il soggetto, dalla stessa parte dell'ottica. L'occhio raccoglie quest'immagine e, trasformatala in reale, la proietta sulla rètina.

Al secondo gruppo appartengono invece i sistemi nei quali l'occhio guarda direttamente l'immagine *reale* del soggetto, senza l'intermediario di *lenti* (non diciamo, si noti bene, senza l'intermediario di *occhiali*).

Il problema della visione stereoscopica, fissa o animata, a immagini virtuali è da lungo tempo perfettamente risolto. Tutti conoscono i comuni *stereoscopi* a lenti binoculari: se nello stereoscopio poniamo coppie stereoscopiche (*stereogrammi*) di immagini fisse avremo una visione stereoscopica fissa; se invece facciamo scorrere dietro ciascun oculare una serie cinematografica di coppie stereoscopiche, avremo una visione stereoscopica animata.

È questa la soluzione classica della cinematografia stereoscopica: essa presenta però il grave inconveniente di non consentire che l'osservazione individuale.

Ben diverso, e infinitamente più complesso, è il problema della stereoscopia a visione collettiva, fissa o animata, che si traduce otticamente nei sistemi a immagini reali. In fondo, tutta la difficoltà si riduce a questo: scindere, nell'osservazione di un'immagine a grande distanza dall'occhio (condizione necessaria per una visione collettiva) le immagini destre di ciascun stereogramma da quelle sinistre, sì che ciascun occhio veda quelle che gli corrispondono.

La soluzione teorica del problema non è estremamente difficile; ma, se essa è integrale, comporta *sempre* un organo selettore per ciascun occhio dello spettatore (occhiale). Tutte le soluzioni che tendono ad evitare l'impiego di questo organo non possono essere che approssimative, dànno cioè un effetto pseudo-stereoscopico, e sono tutte molto complesse.

Sistemi ottici pseudo-stereoscopici per visione collettiva diretta

La genialità, e spesso la bizzarria, degli inventori ha escogitato un numero fantastico di soluzioni più o meno approssimate, molte delle quali sono rimaste solo allo stato di indicazioni generali o di disegno. Un esame, anche sommario, di queste proposte richiederebbe uno spazio considerevole, senza arrecare, crediamo, un contributo positivo alla

conoscenza del problema. Anzi, riteniamo che non poche di queste proposte non hanno dato in pratica il risultato sperato, appunto per l'incompleta conoscenza degli elementi essenziali, che abbiamo chiarito al principio di questo nostro studio.

Tra le molte soluzioni parziali di pseudo-stereoscopia ricorderemo quelle a specchi concavi, a ruote a settori, a schermi ad elementi verticali ruotanti, a serie di obbiettivi da presa multipli, a stereogrammi parallattici, a elementi ottici oscillanti, a schermi lenticolari, ecc. ecc. Si tratta sempre di soluzioni complicatissime, richiedenti per lo più movimenti rapidissimi di parti meccaniche in sincronia con le fasi del proiettore, e, quasi ciò non bastasse, con risultati reali generalmente imperfetti.

Ed anche quando i risultati sono accettabili, non vengono raggiunti che mediante complicazioni ottico-meccaniche delicatissime e costosissime. Tra i numerosi sistemi studiati ricorderemo quelli dell'Ing. Jellinek di Milano, del Luzzatti di Siena, del compianto Alberini di Roma, per non citare che i più noti fra gli Italiani che si sono dedicati a questa materia così complessa, ma così attraente. La schiera degli inventori stranieri è assai folta, ma possiamo senz'altro affermare che, in pratica, essi non hanno ottenuto nulla di meglio dei nostri più sopra nominati.

Si può dunque affermare che i sistemi stereoscopici per visione collettiva diretta, senza organi separatori delle due immagini non hanno ancora ottenuto i risultati pratici. Li otterranno in avvenire? Senza pretendere di ipotecare il futuro, ciò che è sempre avventato, specialmente nei campi di applicazione scientifica, non possiamo non manifestare fondati dubbi al riguardo.

In fin dei conti bisogna riconoscere che l'effetto stereoscopico vero e proprio è stato sinora ottenuto solamente mediante il soddisfacimento della condizione base della visione stereoscopica. Per permettere che l'occhio destro veda soltanto le immagini destre e il sinistro soltanto quelle sinistre, non si hanno che due mezzi: *organi separatori da applicarsi in vicinanza degli occhi, ed organi separatori da applicarsi in vicinanza dell'immagine* (schermo).

L'unico sistema appartenente a questo secondo gruppo è quello dei cosiddetti « stereogrammi parallattici ».

GLI STEREOGRAMMI PARALLATTICI

L'idea dei cosiddetti stereogrammi parallattici risale a circa 35 anni or sono, ed è dovuta all'americano Frederic E. Ives. Essa consiste essenzialmente nel dividere le due immagini di una coppia stereoscopica (stereogramma) in numerose piccole striscie verticali e nel montare poi queste striscie a coppie, in modo che la striscia destra di ciascuna coppia provenga dall'immagine sinistra, e la striscia sinistra dall'immagine destra. Contro questa immagine composta di striscie alternate e costituente un diapositivo, è applicato un sistema di linee opache verticali, i cui tratti chiari sono larghi circa il doppio delle linee opache.

Questo sistema viene montato dinnanzi all'immagine composita ed in una posizione laterale tale che, ad una certa distanza dall'osservatore, le striscie dell'immagine destra restano completamente coperte per l'occhio sinistro e quelle dell'immagine sinistra completamente coperte per l'occhio destro. Così ciascun occhio vedrà soltanto l'immagine corrispondente e l'effetto stereoscopico sarà raggiunto. Naturalmente l'immagine risulta dalla fusione delle piccole striscie componenti, la cui larghezza viene scelta così pic-

FIG. 1. — Stereogramma parallattico.

cola da permettere un effetto di perfetta fusione. Questo sistema è oggi molto applicato per quadri o fotografie pubblicitarie all'interno dei negozi e delle vetrine, e l'effetto stereoscopico è abbastanza buono. La larghezza delle striscie si aggira attorno ai 2-3 decimi di mm.

La fig. 1 riproduce l'aspetto di uno stereogramma parallattico.

Questo sistema presenta un grave inconveniente: l'effetto stereoscopico non si ottiene che situando gli occhi in un determinato punto antistante al quadro; dagli altri punti la visione è confusa o, comunque, senza rilievo.

FIG. 2. — Ingrandimento di una porzione di panoramagramma parallattico (Ives).

Tuttavia si è tentato di trasportare il sistema anche nel campo della proiezione; per raggiungere questo risultato bastò utilizzare uno schermo a striscie verticali analoghe a quello descritto e proiettare convenientemente, per trasparenza, le due immagini stereoscopiche sopra uno schermo semitrasparente. L'effetto ottenuto è ottimo, ma la visione stereoscopica non è possibile che per gli spettatori che si trovino in uno spazio assai ristretto della sala.

Naturalmente questo difetto gravissimo rende inapplicabile il sistema alla proiezione cinematografica per visione collettiva.

Herbert E. Ives, figlio di Frederic E. Ives, ha proceduto oltre nelle ricerche, allo scopo di ottenere un effetto stereoscopico in tutti i punti della sala. Egli dovette così abbandonare il sistema delle due sole immagini (stereogramma parallattico), per passare ad un sistema di stereogrammi multipli, ripresi da molti punti diversi, ottenendo non più uno stereogramma, ma un *panoramagramma parallattico* (v. fig. 2) che viene applicato sopra una lastra di vetro o di celluloide le cui faccie sono longitudinalmente striate da elementi cilindrici di curvatura diversa, ed

esattamente calcolata (v. fig. 3). Anche il reticolato di proiezione deve essere sostanzialmente mutato, come mutato dev'essere pure il proiettore, che, come si vede dalla fig. 4, consta in realtà di una serie di proiettori disposti ad arco verso lo schermo.

Tutto questo è certamente geniale, ma è pure molto complicato nella disposizione e difficile nell'impiego, cosicchè non ci sembra avventato asserire che il sistema dell'Ives resterà per molto tempo ancora nello stretto ambito degli esperimenti di laboratorio.

Allo stato delle cose bisogna perciò rassegnarsi a prendere in considerazione i sistemi con *organi separatori delle immagini situati in vicinanza degli occhi.*

Lo stesso stereoscopio normale, a tutti noto, appartiene a questo gruppo, dato che la grande vicinanza delle due immagini (fotografie o diapositive) all'occhio mette nell'impossibilità ciascun occhio di percepire l'immagine che non deve vedere, e consente invece a ciascun occhio di percepire l'immagine corrispondente. Le due lenti dello stereoscopio, oltrechè ingrandire le immagini, permettono di avvicinare queste ultime molto al disotto della distanza della visione distinta, e perciò di restare, ciascuna, nel solo campo visuale dell'occhio corrispondente.
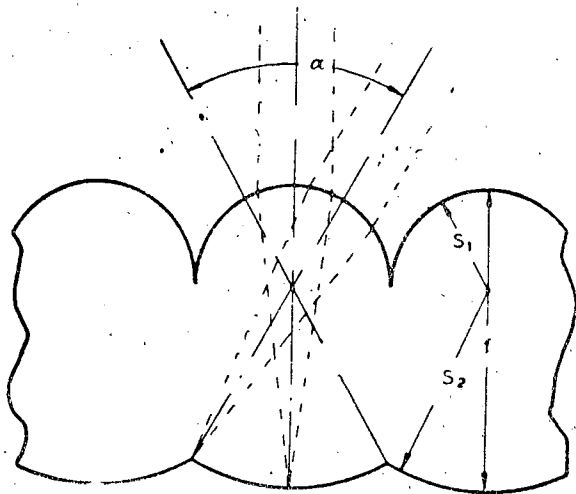
FIG. 3. — Sezione del supporto di un panoramagramma parallattico, adatto per la visione per riflessione.

Questo richiede anche all'occhio un certo sforzo di accomodamento e di convergenza, causa non ultima della stanchezza che spesso produce un'osservazione prolungata per mezzo dello stereoscopio. Se, per evitare questo sforzo, si ingrandiscono le immagini e le si allontanano dall'occhio, si giunge ben presto ad una distanza — di circa 15 cm. — alla quale ciascuna immagine cade, in parte o totalmente, nel campo visuale dell'altro occhio che non la deve vedere, con conseguente confusione, doppia immagine, e annullamento dell'effetto plastico. Da questo momento comincia a farsi sentire la necessità dell'organo separatore oculare.

Sistemi con organi separatori oculari

Gli organi separatori oculari possono essere di due tipi:

a) *Separatori oculari meccanici;*

b) *Separatori oculari ottici (filtri).*

I separatori meccanici constano essenzialmente di due otturatori, rotanti od oscillanti, contenuti per lo più in una specie di binocolo e disposti in modo che, quando l'otturatore corrispondente a un occhio è aperto, l'altro è chiuso, e viceversa. Sullo schermo le immagini vengono
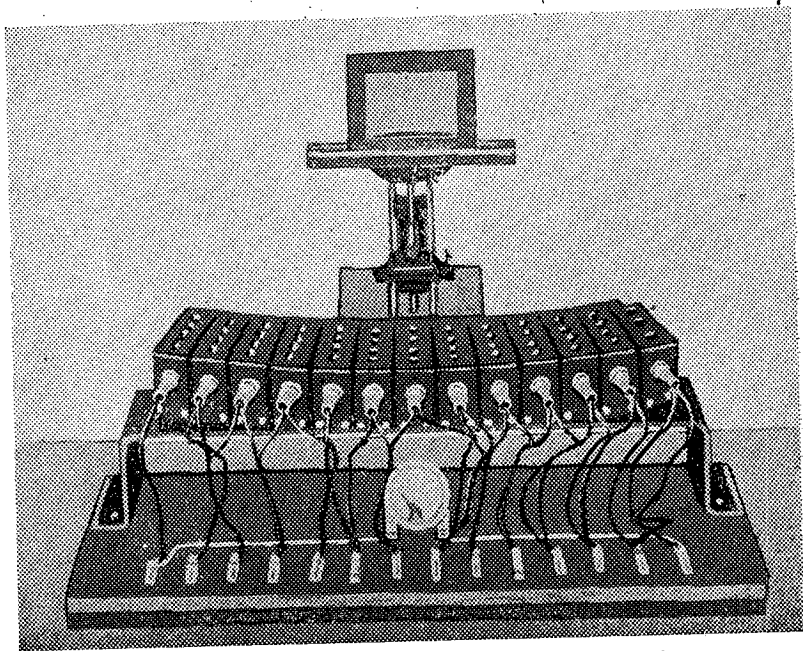
Fig. 4. — Modello sperimentale di proiettore per la visione di panoramagrammi parallattici dell'Ives.

proiettate alternativamente: prima quella di destra e poi quella di sinistra e così via. Gli otturatori ruotano con frequenza sincrona con quella di proiezione e debbono essere e rimanere perfettamente in fase, vale a dire che, quando nel binocolo è chiuso l'otturatore destro, sullo schermo è proiettata l'immagine destra, e così di seguito.

Per quanto semplice ne sia il principio, i separatori meccanici presentano in pratica difficoltà tali da renderne impossibile l'applicazione.

Basti pensare alla necessità di innumerevoli motorini sincroni, all'incomodità dei binocoli, senza tener conto del considerevole assorbimento luminoso, del brillìo, ecc. ecc.

Sistemi con organi separatori oculari ottici

Veniamo ora ad accennare ai sistemi stereoscopici con separatori ottici (filtri) situati nelle immediate vicinanze degli occhi. Due sono le soluzioni realizzate con questi sistemi: una più antica e notissima, quella degli *anaglifi*, l'altra, più recente, che si serve delle proprietà caratteristiche della *luce polarizzata*.

Anaglifi

Il sistema degli anaglifi è basato sulle ben note proprietà dei colori complementari. Si sa che, se si osserva attraverso un filtro rosso un'immagine rossa su fondo bianco, non si vede nulla, perchè all'occhio giunge, tanto dal fondo bianco quanto dall'immagine rossa, soltanto il colore rosso, annullando così ogni differenza fra immagine e fondo. Se, invece, si esamina, attraverso lo stesso filtro rosso, un'immagine verde su fondo bianco, si percepirà l'immagine nera su fondo rosso, per assorbimento. Se poi si armano gli occhi con un occhiale a due filtri, uno rosso e l'altro verde, e si esamina uno schermo con fondo bianco e immagini in verde e in rosso, avverrà che l'occhio munito di filtro rosso vedrà soltanto l'immagine verde e l'occhio armato di filtro verde vedrà soltanto l'immagine rossa. In quanto al bianco, l'occhio armato di filtro rosso lo vedrà rosso; quello armato di filtro verde, lo vedrà verde: per sommazione il sistema visivo percepirà di nuovo il colore bianco (o quasi), somma dei due complementari.

Ciò premesso, è logico che, se si proiettano contemporaneamente sullo schermo, per esempio, le immagini destre colorate in rosso su fondo bianco e quelle sinistre colorate in verde su fondo bianco, e se si pone dinnanzi all'occhio destro un filtro verde e dinanzi al sinistro un filtro rosso, l'occhio destro vedrà in nero le immagini rosse destre e non vedrà quelle verdi sinistre. Analogamente per l'occhio sinistro. In altre parole, verrà teoricamente soddisfatta la condizione base della percezione stereoscopica.

Questo sistema degli anaglifi è noto da molto tempo ma è stato recentemente assai perfezionato dal Lumière ed anche dal nostro Gual-

tierotti: esso è indubbiamente il più semplice dei sistemi di visione stereoscopica collettiva; ma non è scevro, in pratica, da qualche inconveniente. Tre sono i suoi principali difetti: 1° la diversa intensità, dal punto di vista della sensibilità retinica, dei due filtri, sì che la diversa eccitazione retinica dei due occhi produce rapidamente una forte stanchezza; 2° il fortissimo assorbimento luminoso dovuto ai due filtri, che produce una diminuzione sensibilissima della luminosità dello schermo; 3° la quasi impossibilità di ottenere, dalla sommazione dei due colori, dei bianchi chiari e puliti, e dall'assorbimento dei due colori, dei neri ricchi e decisi, ciò che produce immagini grigiastre, su fondo sporco e pertanto poco plastiche e senza brillantezza.

Gli studi fatti recentemente sulla scelta dei colori tanto dei filtri quanto delle immagini, hanno permesso di giungere a risultati soddisfacenti e non è escluso che ulteriori ricerche consentano successivi miglioramenti.

Sistemi a luce polarizzata

Ma il sistema più moderno e che maggiormente richiama ai giorni nostri l'attenzione degli studiosi è quello a *luce polarizzata.*

Per ben comprendere il principio su cui si basa questo sistema, occorre dare un breve chiarimento sul significato della espressione
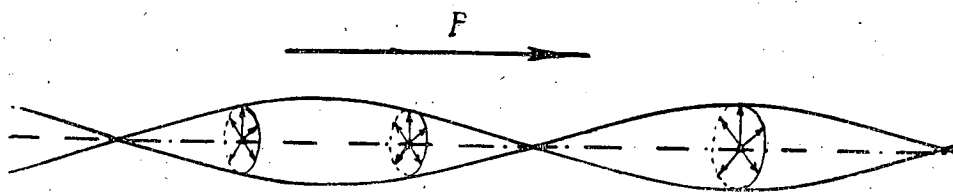
Fig. 5. — Dimostrazione schematica di un fenomeno vibratorio trasversale rotatorio (luce). *P* direzione di propagazione.

« luce polarizzata ». Ammesso che la luce sia un fenomeno vibratorio elettromagnetico, si ritiene che la luce normale appartenga alla categoria dei fenomeni vibratori trasversali rotatori, vale a dire che il senso della vibrazione avvenga in senso normale alla direzione di propagazione e in ogni senso nei successivi piani normali a questa direzione (v. fig. 5). Quando un raggio di luce normale incontra certi corpi, per lo più cristallini birifrangenti, che, per facilità di spiegazione, possono essere considerati come costituiti da una serie di assi rettilinei paralleli (v. fig. 6), la luce emergente da una lamella di uno di questi corpi

non ha più le sue vibrazioni in ogni senso nei piani normali alla direzione di propagazione, ma hanno luogo soltanto in un piano, parallelo agli assi della lamella cristallina (v. fig. 7). Questa luce emergente si dice *polarizzata* e la direzione degli assi della lamella è detta *asse di polarizzazione*. Il piano di polarizzazione è quello nel quale avvengono le vibrazioni della luce polarizzata. Se un raggio di questa luce incontra un'altra lamella polarizzante (ma che in questo caso si chiama *analizzatrice*, mentre la prima è detta *polarizzatrice*) con assi paralleli all'asse di polarizzazione, la luce passa attraverso l'analizzatore ed emerge dall'altra parte. Ma se si fa ruotare l'analizzatore in modo da eliminare il parallelismo di cui sopra, avverrà che la luce polarizzata passerà sempre meno, sino ad essere completamente arrestata quando l'asse di polarizzazione dell'analizzatore si troverà ad essere normale a quello della luce polarizzata (o a quello del

FIG. 6. - Struttura schematica di una lamina di cristallo polarizzante.
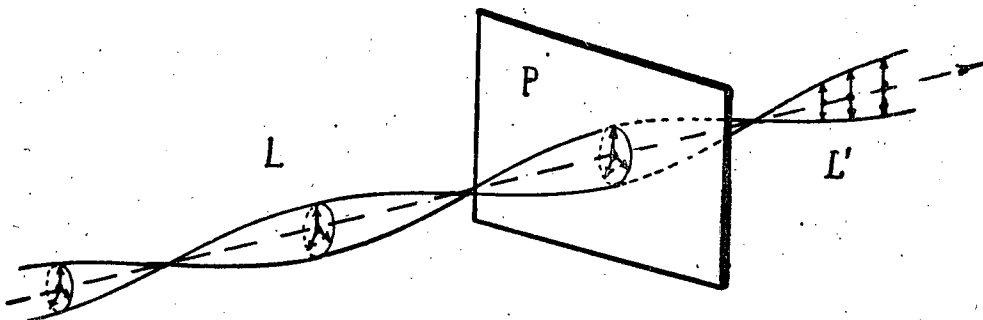
FIG. 7. — Polarizzazione rettilinea della luce. *P* cristallo polarizzatore, *L* luce normale, *L'* luce polarizzata emergente.

polarizzatore, che è lo stesso (v. fig. 8). In altre parole, un analizzatore, è *trasparente*, per una luce polarizzata in direzione parallela al suo asse, è invece opaco per una luce polarizzata in senso normale.

Spiegato così, grosso modo, in che consista la luce polarizzata, sarà assai facile comprendere il funzionamento dei sistemi di stereoscopia che la utilizzano.

Fu l'inglese Anderson, che, nel 1891, ebbe per primo l'idea di applicare la luce polarizzata per ottenere la visione plastica delle imma-

gini. Per lungo tempo l'idea rimase allo stato embrionale e fu solo assai più tardi che altri pensò di applicarla all'ancora insoluto problema della proiezione stereoscopica. Nei primi anni di questo secolo il Toulon pensò di seguire questa via, prima per l'ottenimento di immagini fisse in rilievo e poi al campo assai più vasto e interessante della stereocinematografia.

Ripreso uno stereogramma (stereoscopia fissa) ovvero una serie di stereogrammi (cinematografia stereoscopica), si proiettano simultaneamente le coppie sullo schermo, fino alla massima possibile sovrapposizione. Se dinanzi ai due obbiettivi da proiezione si dispongono due filtri polarizzatori di cui uno, per esempio, il destro, ha il piano di polarizzazione verticale e il sinistro invece orizzontale, si avrà che i due fasci
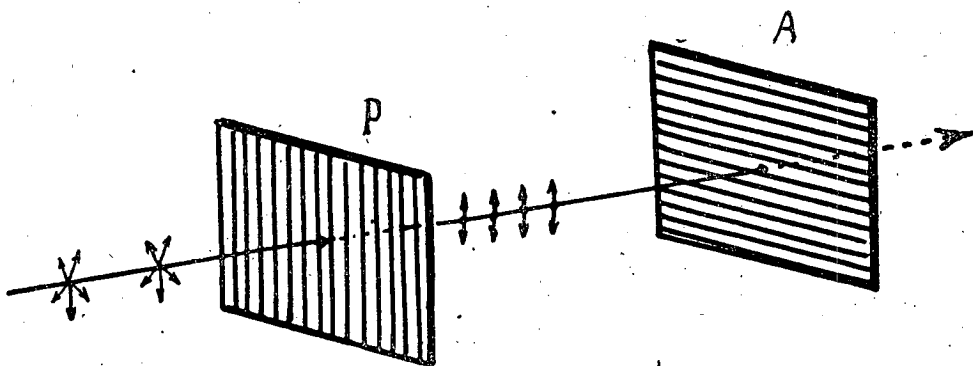
Fig. 8. — Estinzione della luce per effetto di un polarizzatore (P) e di un analizzatore (A) ad assi normali fra di loro.

di luce emergenti dai due obbiettivi saranno polarizzati uno verticalmente e l'altro in senso orizzontale. Le due immagini sullo schermo saranno quindi costituite, l'una da luce polarizzata verticale, l'altra da luce polarizzata orizzontale.

Se ora, mediante un semplice occhiale, si muniscono i due occhi dello spettatore di due filtri (analizzatori) i cui assi di polarizzazione sono, per ciascuno di essi, paralleli all'asse del corrispondente (destro o sinistro) polarizzatore del proiettore, avverrà che l'occhio destro vedrà soltanto l'immagine destra, perchè l'immagine sinistra è costituita da luce polarizzata in senso normale all'analizzatore dell'occhio destro. E così per l'occhio sinistro. Come si vede, la condizione base della visione stereoscopica è perfettamente soddisfatta.

Purtroppo però, anche in questo caso, le cose non avvengono in pratica così semplicemente come sono state esposte. *Le complicazioni sono dovute ai fenomeni speciali della riflessione della luce nei rapporti della polarizzazione.*

Il Malus osservò che un raggio di luce riflesso sull'acqua o sul vetro acquista, quando l'incidenza ha un particolare determinato valore, il medesimo comportamento che se emergesse da un cristallo birifrangente opportunamente orientato. Più precisamente e più in generale, per qualunque sostanza omogenea isotropa perchè ciò avvenga, l'incidenza deve essere tale che il raggio riflesso sia normale al rifratto; condizione questa detta di *Brewster* (v. fig. 9). Se la luce incidente non è monocromatica la condizione di Brewster non può, causa la dispersione della sostanza usata come specchio, venire soddisfatta che, volta per volta, per una sola frequenza. Con il soddisfare alla condizione di Brewster si realizza nel raggio riflesso *luce polarizzata rettilinea*. Se si analizza la luce polarizzata brewsterianamente, cioè se la si osserva con un altro specchio simile a quello polarizzante, posto sotto l'incidenza brewsteriana, si riconosce agevolmente che la luce biriflessa è massima se i piani d'incidenza dei due specchi coincidono ed è estinta completamente se essi sono perpendicolari. Questo fenomeno della polarizzazione della luce per riflessione è stato in un primo tempo utilizzato dal Toulon per costruire degli occhiali analizzatori a buon mercato, come diremo in seguito. Ma tale fenomeno ha rappresentato per lungo tempo una delle difficoltà quasi insormontabili per l'applicazione di questo sistema, e ciò per il motivo seguente. La luce polarizzata giungente dai due obbiettivi del proiettore dev'essere riflessa dallo schermo per arrivare agli occhi dello spettatore. Ora la pratica dimostra che una superficie bianca, che diffonde la luce (come deve essere la superficie di uno schermo che non può essere perfettamente riflettente), annulla la polarizzazione della luce, distruggendo così ogni effetto stereoscopico. Gli schermi metallizzati, invece, sono parzialmente immuni da questo difetto; ma in pratica, all'osservazione coi sistemi

FIG. 9. — Fenomeno di Brewster. *i*, angolo d'incidenza, uguale a quello di riflessione. *i'*, angolo di rifrazione. *R*, raggio riflesso polarizzato. *D*, raggio rifratto. L'angolo $RED = 90°$.

correnti, l'immagine si copre spesso di macchie nere o grigie, e talvolta l'effetto di rilievo scompare, totalmente o parzialmente, in certi punti dell'immagine, dando così risultati poco soddisfacenti.

Da molto tempo gli studiosi cercano di realizzare uno schermo adatto ad eliminare questi gravi difetti, ma non vi sono ancora riusciti.

Ma qual'è l'origine dell'errore? Essa è relativamente facile da individuare, se si pone mente a quanto abbiamo esposto. La superficie di uno schermo diffusore, anche se metallizzato, non è perfettamente uniforme (chè altrimenti sarebbe riflettente), ma è costituita da una serie di rugosità più o meno grandi. La luce polarizzata giunge sullo schermo in una determinata direzione, ma vi sono certamente molti punti della superficie dello schermo sui quali il raggio polarizzato cadrà sotto l'angolo di Brewster ed in tal caso il raggio riflesso uscirà da quel punto o depolarizzato o almeno modificato nelle sue caratteristiche di polarizzazione (v. fig. 10). È evidente che, in queste condizioni, la luce riflessa dallo schermo giunge agli occhiali analizzatori con una polarizzazione che può differire, nel tempo e nei diversi punti dell'immagine, da quella dei due fasci proiettori e quindi non più atta ad essere analizzata secondo i dati iniziali e a dare l'effetto stereoscopico desiderato. Si era giunti a questo punto, quando un ingegnere italiano, Alfonso Mason, ebbe la geniale idea di girare diversamente l'ostacolo. E, poichè i risultati hanno perfettamente corrisposto all'attesa, si può dire senz'altro che il problema della visione stereoscopica a luce polarizzata è stato ora completamente risolto.

FIG. 10. — Il fenomeno di Brewster sulla superficie di uno schermo diffusore. *I*, raggio incidente; *Rp*, raggio riflesso polarizzato.

Vediamo in che consista la geniale trovata dell'ing. Mason.

In tutti gli esperimenti sinora effettuati in questo campo i piani di polarizzazione dei due fasci proiettori e quindi anche quelli dei due analizzatori degli occhiali, sono sempre stati scelti uno orizzontale e l'altro verticale. Se, invece di orientare in questo modo i due piani di polarizzazione, questi vengono orientati diversamente, per es. a 45° sulla verticale, rimanendo però ortogonali l'uno rispetto all'altro, come

in fig. 11, l'inconveniente cui abbiamo più sopra accennato viene ad essere praticamente eliminato.

Che il fatto sia, è incontestabile; il *perchè* è più difficile da chiarire. Noi crediamo che il fenomeno possa essere spiegato nel modo seguente: gli stereogrammi giacciono in senso orizzontale, mentre lo spostamento del film, nella proiezione cinematografica, avviene in senso verticale. Se i due piani di polarizzazione sono scelti, come d'uso, uno verticale e l'altro orizzontale avverrà che le deviazioni di polarizzazione fra luce incidente e luce riflessa avranno un valore massimo. Questo difetto verrà invece in tutto o in parte eliminato se i piani di polarizzazione assumeranno a seconda delle circostanze, una posizione diversa da quella normalmente adottata. Possiamo dunque affermare con legittima soddisfazione di italiani che il problema è stato brillantemente risolto da un nostro connazionale, mentre all'estero perdurano ancora gli studi, con esito piuttosto scarso.

FIG. 11. — Disposizione dei filtri analizzatori (5,6) e polarizzatori (7,8) nel sistema Mason.

Ma, per poter dare alla stereocinematografia un ampio sviluppo e portarla a contatto delle masse degli spettatori, c'era ancora un punto importantissimo da risolvere: *il costo dei filtri polarizzatori (dei due fasci proiettori) e sopratutto dei filtri analizzatori (degli occhiali).* L'impiego dello spato d'Islanda o delle tormaline, cristalli birifrangenti, sarebbe in pratica assolutamente proibitivo, dato il loro costo elevato. Il Toulon, come abbiamo detto più sopra per incidenza, pensò di utilizzare le proprietà polarizzatrici delle superfici riflettenti per costruire occhiali analizzatori di

poco prezzo. Egli dispose una serie di lamelle di vetro (18 o 20) in una specie d'involucro di cartone, munito di due aperture, una piccola dalla parte dell'occhio e una più grande dalla parte rivolta verso lo schermo. Il sistema è disposto in modo che la luce proveniente dallo schermo incontri le lamelle coll'angolo d'incidenza di 54°, che è l'angolo brewsteriano per il vetro. Nei due involucri formanti le due parti dell'occhiale le lamelle sono disposte in modo che i due piani di polarizzazione siano normali fra loro e ciascuno parallelo al piano di polarizzazione del fascio proiettore corrispondente. (V. fig. 12).

La fig. 13 rappresenta una modificazione della disposizione precedente, nella quale i due fasci di lamelle sono disposti a V per ottenere
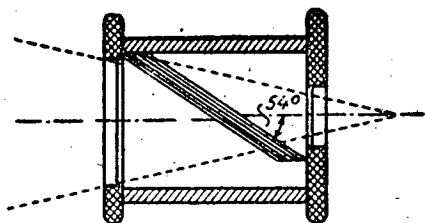
FIG. 12. — Analizzatore oculare a lastrine di vetro (Toulon).
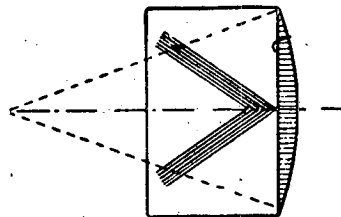
FIG. 13. — Altro tipo di analizzatore oculare a lastrine di vetro (Toulon).

un maggiore angolo visuale, necessario quando lo spettatore si trova molto vicino allo schermo. Però questo sistema non dà immagini molto nitide e ciò, probabilmente a causa della rifrangenza cromatica.

È stato suggerito di non disporre le lamelle tutte parallele, ma di disporle invece leggermente inclinate, inserendo da un solo lato di esse, una sottile striscia di carta. Ma, oltre a tutto, questa nuova disposizione assorbe una forte quantità di luce, richiede lenti addizionali e necessita di una grande precisione costruttiva, che rende costosa la fabbricazione degli occhiali. Infine, in questi casi, più che di occhiali, bisogna parlare di binocoli, ciò che rende anche difficile l'applicazione pratica del sistema.

Da qualche anno a questa parte si costruiscono per scopi di laboratorio, fotografici e microfotografici, filtri polarizzanti, basandosi sulle proprietà della cosiddetta « herapathite » e del « polaroide ».

Circa 80 anni or sono lo scienziato inglese Herapath osservò che talune soluzioni colloidali di composti jodati di chinina cristallini laminati in strati sottilissimi, possiedono eminenti qualità polarizzanti. Più recentemente è stato ideato il « polaroide », che è una sospensione in

nitrocellulosa di cristalli ultra-microscopici di solfato di chinina fortemente birifrangente. La gelatina così ottenuta viene posta fra due strati più spessi di nitrocellulosa e il tutto viene trafilato attraverso una fessura di larghezza uguale a quella dello strato centrale. I cristalli vengono così a trovarsi orientati in modo uniforme parallelamente alla superficie della pellicola. Questa viene poi posta fra due lastrine di vetro, ottenendo in tal modo un filtro polarizzante. Ogni centimetro quadrato del filtro contiene circa 2×10^{11} cristalli microscopici di solfato di chinina.

Filtri polarizzanti di questo tipo sono oggi impiegati, come dicemmo, nella fotografia e nella microfotografia, ma il loro costo è ancora alquanto elevato. Tuttavia, tenendo presente che le qualità ottiche di assoluta precisione, indispensabili per l'impiego di laboratorio o in fotografia non sono più necessarie quando si tratti di filtri analizzatori per occhiali stereoscopici, si può affermare che la produzione in grande serie di detti filtri potrà essere facilmente organizzata a prezzi praticamente accessibili.

Ed è qui che noi vediamo con sicurezza la prossima realizzazione in larga scala della proiezione cinematografica in rilievo. Questa nostra opinione è anche convalidata dal fatto che la visione mediante occhiali polarizzanti non solo non stanca l'occhio, ma lo riposa. Essa produce, in ogni modo, una stanchezza visiva assai minore di quella causata dalla osservazione in un normale stereoscopio, perchè non richiede all'occhio nessuno sforzo di convergenza o di accomodamento.

Spunti di tecnica della ripresa in rilievo

Giunti a questo punto, e per conchiudere questa nostra ormai lunga rassegna, vorremmo aggiungere una breve nota su qualche problema tecnico che l'avvento della cinematografia stereoscopica porterà con sè. Essa farà sorgere anche notevoli problemi d'indole estetica, ma su questi vogliamo sorvolare per il momento, anche per restare nell'ambito assegnato a questo studio.

Nella proiezione normale, e specialmente nella proiezione cinematografica, le immagini sullo schermo non hanno quasi mai dimensioni naturali. Esse sono o assai più grandi, come nella cinematografia spettacolare, o assai più piccole, come nella cinematografia su film di formato ridotto (scuole, dilettanti, ecc.).

Se nella proiezione in rilievo l'essere le immagini più piccole del reale non porta con sè troppo gravi inconvenienti, l'eccessivo ingrandimento è invece causa di notevoli difficoltà. In una proiezione normale un grande primo piano non dà l'impressione di eccessiva inverosimiglianza; assai diverso si presenta invece il caso nella proiezione in rilievo. In tutti i sistemi stereoscopici nei quali l'effetto plastico è ottenuto mediante la fusione di due immagini dello stereogramma, tutti gli spettatori, qualunque sia la loro distanza dallo schermo e la loro posizione nella sala, si trovano di fronte a un'immagine che, in realtà, è stata presa ed è proiettata da un punto determinato. Ciò equivale a dire che solo coloro che si trovano dallo schermo ad una distanza proporzionale all'ingrandimento effettivo dell'immagine hanno una visione plastica naturale: per tutti gli altri questa visione sarà necessariamente deformata.

Se essi sono più vicini allo schermo vedono *di più* di quello che dovrebbero effettivamente vedere; se sono più distanti vedono *di meno*. Nel primo caso l'effetto plastico sarà esagerato, come se la distanza interoculare fosse cresciuta; nel secondo l'effetto plastico sarà ridotto. A grandi distanze dallo schermo, specialmente se l'ingrandimento non è eccessivo, l'effetto plastico si annulla quasi. I primi piani, per non dare effetti strani o innaturali, dovrebbero essere visti da una distanza maggiore della media; i campi lunghi dovrebbero essere osservati più da vicino.

Gli effetti di carrello in avanti o indietro non saranno più limitati ad una semplice variazione delle dimensioni relative degli oggetti e del campo di presa, ma daranno un rilievo variabile, che può in certi casi diventare grottesco, in altri, invece, efficace.

Questi cenni ci possono servire a individuare intanto qualcuna delle caratteristiche che dovrà avere la macchina da presa stereoscopica. Essa dovrà consentire una variazione dell'interasse dei due obbiettivi, nonchè una eventuale convergenza o divergenza di questi. Non riteniamo, invece, che le variazioni delle lunghezze focali, *con obbiettivi di uguale copertura di campo*, possa avere influenza sull'effetto stereoscopico, dato che le immagini prodotte da tali obbiettivi sono tutte simili, benchè di dimensioni diverse. Il *campo coperto*, per esempio da un Tessar f = 35 e da un Tessar f = 100 *è lo stesso;* soltanto che, in cinematografia le dimensioni del fotogramma rimanendo invariate, nel primo caso l'immagine comprende un'aliquota maggiore del campo coperto, che non nel secondo. Diversamente si comportano invece i grandango-

lari in confronto di obbiettivi di altro tipo, ma di stessa lunghezza focale. In questo caso gli elementi stereoscopici variano sicuramente.

Come si vede, è tutto un campo nuovo che si apre alla ricerca del tecnico e dell'artista. E ciò è logico, perchè, come dicemmo all'inizio di questo nostro studio, la rappresentazione visiva dello spazio tridimensionale offre un ulteriore elemento alla tavolozza del realizzatore, elemento che deve essere profondamente studiato nel complesso delle sue nuove possibilità.

ERNESTO CAUDA

La cinematografia nel diritto d'autore

Dagli albori dell'arte cinematografica — quando i fratelli Lumière, integrando nel loro apparecchio le esperienze e gli studi di Edison, dell'Hemholtz, del Bell e del Kuhn, costruirono la prima rudimentale macchina da presa — all'attuale produzione della cinematografia mondiale, ai perfettissimi congegni di sonorizzazione, allo sviluppo sbalorditivo e che ha del fantastico di questa industria meravigliosa, il passo è stato enorme. Eppure, non più di un trentennio è bastato.

Sarà forse questa la ragione per cui l'evoluzione giuridica di questa nuova formidabile branca dell'attività umana non è ancora pienamente compiuta e lo sviluppo dottrinale dei nuovi complessi rapporti giuridici sia rimasto di parecchie lunghezze indietro. Certo, sono ormai più di vent'anni da che un vivido articolo (1), dalla eco vasta e

---

Pubblichiamo volentieri questo interessante studio di Giovanni Vetrano su un argomento che interessa davvicino l'ordinamento della cinematografia, anche se tale studio, una tesi di laurea discussa nel 1934, non è di questi giorni. Ma il problema può dirsi tuttavia insoluto, anche se, proprio ora, in via di trovare una sistemazione definitiva: infatti, come è noto, grazie al Ministero della Cultura Popolare si è formata una Commissione incaricata di precisare tutti i problemi relativi al diritto d'autore, e di questa fa parte una sub-commissione più particolarmente addetta alla soluzione del complesso problema del diritto d'autore cinematografico. Le discussioni di tale sub-commissione hanno provato ancora una volta quanto la questione del diritto d'autore cinematografico sia irta di difficoltà di ogni genere, intervenendo in essa fattori estetici e fattori industriali e risultando difficile scindere gli uni dagli altri senza ledere così i diritti morali degli artisti come i diritti finanziari delle case produttrici. L'elaborato saggio che qui presentiamo, che costituisce un esame completo della materia appoggiato ad una larghissima conoscenza di tutte le sue fonti, può contribuire alla soluzione della questione apportando non solo il fattore di una approfondita competenza giuridica ma anche il fattore di una intelligente comprensione della cinematografia.

(1) *Cinematografia e diritto* dell'Ascoli, su « Diritto Commerciale » 1913-1-498.I In questo scritto veramente interessante, l'Autore, tra l'altro, scriveva: « È principalmente nello stadio di preparazione dei film che si svolgono rapporti degni di un particolare studio giuridico: rapporti tra l'autore dell'opera originale ed il riduttore cinematografico, tra il riduttore e la casa di produzione dei film, tra quest'ultima e gli artisti. Ma anche nella seconda parte di questa industria, relativa allo spaccio dei film, sorgono rapporti che devono venir studiati dal giurista: rapporti tra la casa produttrice ed i concessionari, tra questi ultimi ed i proprietari dei cinematografi, e così via ».

risonante, ebbe a constatare le già considerevoli proporzioni raggiunte dall'industria cinematografica e dalla speculazione commerciale che intorno a tale industria si svolge e sviluppa, auspicando un esame, dal punto di vista giuridico, dei nuovi rapporti e delle nuove questioni che s'eran venute a formare; e sin'oggi, in materia, solo una produzione frammentaria di scritti si è avuta, composta, in massima, di brevi e non numerosi articoli, sparsi per riviste, per lo più in nota a sentenze e perciò limitati al contenuto della fattispecie decisa.

Manca — ove se ne eccettui il volume del Tiranty (1), il quale, del resto, persegue in gran parte finalità di ordine esclusivamente pratico — un vero e proprio lavoro, completo ed esauriente, che esamini dal punto di vista giuridico i molteplici problemi cui dà luogo la produzione dell'attuale cinematografia, sia nei riguardi del diritto di autore sia sotto l'aspetto industriale e del traffico: cosa che, considerato lo sviluppo e l'importanza grandissimi che ha rivestito l'odierna industria cinematografica (2), è invero assai grave. Non si tratta più, infatti, di una industria embrionale, timidamente sviluppantesi: siamo in presenza, oggi, di organizzazioni potenti, di imprese grandiose che ognora più si sviluppano, ed a passi giganteschi, con impiego sempre maggiore di capitali. Rapporti giuridici sempre più numerosi e complessi si vengono presentando allo studio del giurista, riconfermando così ancora una volta esatto il vecchio aforisma « ovunque è vita, è diritto ». E nell'attuale produzione cinematografica è vita, vita pulsante e feconda.

Siamo certi di non errare nè di incorrere in esagerazioni affermando che ben pochi sono i lavori che ci hanno preceduti in questo argomento, che pochissimo arato è il solco che ci accingiamo a percorrere.

Ove, per avventura, non dovessimo appieno riuscire nello scopo prefissoci — che è quello di mettere un po' d'ordine in una materia di così palpitante attualità e di esporre il nostro modesto parere su alcune questioni di particolare importanza — ci gioveranno, speriamo, e cattiveranno venia le precedenti considerazioni e l'audacia della nostra fatica, originale ed affatto moderna.

(1) Tiranty: *La cinematografia e la legge*. Torino, 1921.

(2) Per lo studio dello sviluppo dell'industria cinematografica v. G. Michel Coissac: *Histoire du cinématographe*.

CAPITOLO I

La produzione cinematografica come creazione dell'ingegno e come oggetto dell'industria

1. — *Duplice aspetto della produzione cinematografica: conseguenze che ne derivano.*

La produzione cinematografica è ormai oggetto dell'attività di grandi imprese industriali e strumento di potenti speculazioni finanziarie. Sono necessari, per tale produzione, una vasta organizzazione industriale e complessi impianti tecnici, nonchè, per il collocamento dei film prodotti, un'estesa rete d'intermediari e di agenti, sparsi pel mondo: e riesce assai interessante esaminare da tal punto di vista il profilo giuridico dei vari rapporti.

Ma, accanto a questo che è il lato industriale, dobbiamo anche considerare l'opera cinematografica in quanto è opera dell'ingegno, creazione dell'intelletto. Accanto, cioè, alle persone che del film hanno la proprietà e il rischio, che lo stampano, lo pubblicano, lo diffondono, vi son quelli che creano l'opera cinematografica, che alla formazione di essa portano non già un'attività di ordine tecnico o amministrativo, ma il contributo del proprio ingegno, della propria arte. Sono gli « autori » del film.

Sotto due aspetti, adunque, si presenta la produzione cinematografica. O come creazione dell'ingegno, ed in tal caso il film è regolato dai principii generali che attengono alla materia del diritto d'autore e dalle

disposizioni legislative che tale materia disciplinano (R. D. L. 7 novembre 1925, n. 1950, entrato in vigore nell'agosto 1926, all'atto della pubblicazione del regolamento) (1). O come oggetto dell'industria, ed allora il film è sottoposto alle norme di diritto comune che regolano i beni materiali del traffico.

Ma non si creda che i due aspetti di creazione dell'ingegno o di produzione dell'industria siano opposti l'uno all'altro o si pongano nettamente distinti nei riguardi di quella che è la disciplina giuridica dell'opera cinematografica, considerata nel suo complesso: il regolamento giuridico d'un aspetto si confonde ed integra con quello dell'altro ed i due punti di vista molte volte coincidono.

Gli è che, pur nell'esame dei problemi riguardanti l'opera cinematografica come prodotto dell'industria, esercita sempre influenza preponderante la speciale natura di creazione dell'ingegno dell'opera medesima.

E', in altri termini, l'indole peculiare della produzione cinematografica che notevolmente influisce sull'analisi giuridica delle questioni inerenti all'industria in parola ed informa di sè tutti i rapporti che dall'industria stessa scaturiscono.

2. — *L'opera cinematografica: l'elemento letterario, l'elemento figurativo, l'azione scenica degli interpreti e l'elemento musicale.*

Nel momento attuale, il largo sviluppo assunto dalla cinematografia è dato dalla riproduzione di scene ed intrecci appositamente creati, essendo da lungo tempo sorpassato il periodo in cui si avevano esclusivamente riproduzioni di scene della vita reale — cortei, paesaggi, cerimonie —: si hanno, così, azioni sceniche nelle quali la serie dei quadri non è soltanto disciplinata dalle leggi naturali che regolano lo svolgersi dei fatti esterni, ma segue, altresì, un filo conduttore ideato dalla volontà e dal pensiero di una mente creatrice.

Cosicchè si ha oggi, nella cinematografia, qualche cosa di più di un lavoro puramente fotografico: in essa appaiono congiunti i caratteri dell'opera letteraria, della recitazione, della fotografia e, quasi sempre, anche della musica. Alcuni di questi elementi possono avere carattere autonomo, altri possono non averlo, ma la cinematografia è la risultante

(1) Fino a quest'epoca ha avuto vigore il *T. U. 19 settembre 1882*.

di questi elementi fusi tra loro per dar vita ad un'opera unica e che presenti i caratteri di tutti (1).

Tre espressioni d'arte, invero — la plastica, la musica e la letteratura — concorrono alla creazione dell'opera cinematografica, diversa, ripetiamo, dagli elementi che la compongono: l'elemento letterario, poi — cioè la creazione della trama inventiva — è integrato dal processo tecnico di conversione della trama stessa in una successione di quadri, costituente un quarto elemento concorrente, quello figurativo. Il tratto d'unione tra questi due elementi — il letterario, costituito dalla trama, ed il figurativo, costituito dalla conversione in una successione di immagini — è rappresentato da quell'essenziale momento che è dato dall'azione scenica svolta dai singoli personaggi, dalla realizzazione delle situazioni inventate nella trama e che debbono esser fissate fotograficamente sulla pellicola sensibile (2). Invero, mentre il processo tecnico di conversione figurativa è attività di natura in gran parte meccanica, il gioco dell'azione, invece, la mimica, il gesto — che sostituiscono la parola o, rafforzandola, sintetizzano — costituiscono attività intellettuale vera e propria, diretta a rivelare il pensiero artistico dell'autore della trama, a tradurre l'idea dell'opera d'arte nella forma concreta della figurazione scenica (3).

Considerando, inoltre, ormai inscindibile dal concetto di creazione dell'opera cinematografica anche l'elemento musicale, in quantochè, allo stato di fatto della produzione filmistica, quello che fu il film cosiddetto « muto » — cioè il film puramente e solamente ottico — è del tutto sorpassato e tramontato, noi vediamo che ben quattro sono gli elementi che costituiscono l'essenza dell'opera cinematografica. E tutti si racchiudono nel film, che assume, così, la espressione concreta di complessa creazione artistica.

---

(1) Cfr. GHIRON: *Corso di diritto industriale*, 1929, parte II, pagg. 215-216; vedi anche l'articolo *I diritti del Cineasta* del POIRIER, sulla rivista « Il Diritto d'autore », 1933, pagg. 16-21.

(2) Nel diritto tedesco questo duplice carattere dell'opera cinematografica è chiaramente posto in rilievo, inquantochè esistono, in materia di diritto d'autore, due leggi: la *legge 19 giugno 1901*, che protegge le opere letterarie e la *legge 19 gennaio 1907*, che protegge le opere delle arti figurative e fotografiche. La tutela delle opere cinematografiche è data da un paragrafo aggiunto nel 1910 alla sola legge sulle arti figurative e fotografiche: di qui controversie numerose ed elaborazione dottrinale per tentare di proteggerle anche come opere letterarie. In proposito v. l'interessante studio della VON ERFFA: *I diritti di autore in materia cinematografica*, sulla rivista « Studi di diritto industriale », 1926, fasc. 4.

(3) Neanche l'azione scenica degli interpreti del film è protetta nel diritto tedesco: ed a configurare la possibilità di una tutela anche per essa è, in gran parte, diretto il citato studio della VON ERFFA. In diritto nostro queste questioni non hanno ragione di esistere, in quanto l'opera cinematografica, oltre che come opera delle arti figurative o letteraria o coreografica, e così via, è tutelata nel suo complesso, come creazione artistica a sè, indipendentemente dalla sua natura.

3. — *L'opera cinematografica è creazione originale dell'ingegno, distinta da ogni altra espressione artistica.*

A quale categoria di opere dell'ingegno, ora, possiamo ricondurre l'opera cinematografica, così come l'abbiamo delineata nei suoi elementi creativi?

Può essa venir ricondotta ad una delle categorie che ci son familiari e note, oppure dev'essere configurata come opera artistica per sè stante ed autonoma?

A noi sembra vera soltanto questa seconda proposizione: l'opera cinematografica, appunto perchè sorge da un complesso di attività intellettuali di varia natura, si presenta come un tutto unico e per sè stante e deve venir considerata opera artistica assolutamente nuova ed autonoma creazione dell'ingegno, diversa e non sussumibile sotto le altre forme d'espressione artistica.

Si è, infatti, visto come una produzione cinematografica racchiuda in sè l'elemento letterario, quello musicale, quello scenico, quello figurativo: appunto questa riunione di elementi diversi fa sì che essa assurga a prodotto dell'ingegno del tutto originale e dia luogo a sensazioni affatto proprie nell'animo dello spettatore. Anche quando un film sia stato integralmente tratto da un'opera letteraria, esso costituirà sempre, pur nei confronti di questa, un'opera nuova e non già una « riproduzione meccanica ». Non si può, nè dal punto di vista estetico nè da quello giuridico, parlare di « riproduzione » di un'opera letteraria col cinematografo (1): e ciò perchè nella realizzazione cinematografica si ha vera e propria attività creativa, che oltrepassa e trascende l'opera originale e che conferisce al film l'innegabile sigla di autonoma creazione dello ingegno.

4. — *Erroneità delle opinioni che vorrebbero ricondurla al genere pantomimico o a quello letterario.*

Non possiamo fare a meno, in questo capitolo preliminare, di lanciare anche uno sguardo all'indietro, con precipuo riguardo all'affermazione nella dottrina della concezione della cinematografia come pro-

(1) Cfr. De Santis: *Gli elementi creativi nell'opera cinematografica,* su « Studi di diritto industriale », 1923, pag. 156 e segg. Analizzeremo minutamente la teoria da questi professata, più innanzi, al Cap. 5°, nn. 40 44.

dotto artistico a sè stante. Vogliamo alludere, cioè, ed accennare ad alcune opinioni, manifestatesi sopratutto nella dottrina tedesca, che — negando il carattere autonomo dell'opera cinematografica — la considerarono come opera pantomimica e coreografica, od anche, addirittura, come vera e propria opera letteraria (1).

Così, ad es., il Kohler (2) vide nella cinematografia « una pantomima cristallizzata in una forma stabile ». Ma a ciò si può subito osservare che la pantomima è un componimento chiuso, che è fine a sè stessa e che produce, perciò, i suoi effetti così come è rappresentata; invece l'azione scenica, destinata ad essere riprodotta nella pellicola, ha ragion d'essere solo in quanto a tale riproduzione appunto sia destinata, e non è quindi fine a sè stessa, bensì mezzo a scopo. Invero, la pantomima trova la sua forma finale nell'esecuzione ed è completa con questa, mentre l'azione scenica destinata alla cinematografia è, sì, opera creativa, ma non chiusa e completa in sè, bensì predisposta per la formazione dell'opera cinematografica. Il carattere differenziale deve, adunque, principalmente ricercarsi nel diverso momento in cui l'opera creativa è completa.

L'equiparazione, invece, della produzione cinematografica all'opera letteraria fu la costruzione adottata dal Goldbaum (3). Sostenne questo scrittore che tale tesi trovava conferma, in primo luogo, nella esistenza di una trama scritta e, poi, nel concetto generalmente adottato dell'opera scritta che non comprende soltanto il manoscritto, ma anche la stampa, i segni per fonografi e quelli per le lastre fotografiche. Ma la trama non è che uno degli elementi costitutivi dell'opera cinematografica e non ne esaurisce certo il contenuto: il concetto di opera scritta, d'altra parte, adottato dal Goldbaum, è troppo lato. Il linguaggio è l'espressione del pensiero ottenuta mediante una successione di parole: ora, nella cinematografia, questo linguaggio manca, poichè il pensiero, nella sua quasi interezza, è espresso mediante immagini in movimento. Le didascalie inserite tra i quadri — oggi, del resto, sono totalmente soppiantate dal « parlato » — non hanno importanza decisiva e, inoltre, la funzione dei diritti di autore per la cinematografia non sarà certo quella di proteggere queste didascalie integrative dei quadri, ma i quadri medesimi.

---

(1) Per un'efficace e completa critica di queste opinioni, v. anche il già citato studio della von Erffa, pagg. 223 e 227.

(2) Kohler: *Urheberrecht*. Stuttgart, 1907.

(3) Goldbaum: *Ton filmrecht*. Berlin, 1924.

Ad ogni modo, tutte queste opinioni che tendono a negare per la opera cinematografica il carattere di espressione artistica autonoma ed indipendente, cercando di ricondurla a questa od a quella delle forme d'arte comuni, e che noi abbiamo riportato solo per accentuare l'evoluzione concorde e formidabile compiuta al riguardo dalla dottrina di tutti i popoli, non sono da prendersi in nessuna considerazione. Esse rivelano soltanto, nei pur illustri scrittori che le professarono, un acuto spirito di analisi ed una certa tendenza per le costruzioni teoriche e stilizzate. Ed è anche ben vero che il Kohler, ad esempio, scriveva quando la cinematografia era ancora bambina ed appena dava i primi passi nel mondo dell'arte.

5. — *Commercialità delle imprese di produzione cinematografica.*

Per l'accennato, grandioso sviluppo assunto dalla moderna industria cinematografica non più si verifica la produzione sparsa e frammentaria di uno o due film, come avveniva nei primi tempi, e per la quale bastava un'organizzazione rudimentale di presa e di sviluppo del negativo. La produzione dei film, oggidì, non avviene generalmente se non da parte di grandi imprese industriali, di vaste aziende che dispongano di rilevantissimi capitali e mettano in essere, per le esigenze del commercio, parecchie diecine di film all'anno. Riguardata da questo punto di vista la creazione dell'opera cinematografica, appare addirittura superfluo porsi la questione se essa costituisca o meno atto di commercio e se sia, di conseguenza, soggetta o no alla legge commerciale. Non può, invero, in alcun modo dubitarsi che la creazione, la lavorazione, lo spaccio dei film costituiscano atto di commercio, ogniqualvolta essi assumano la forma di quel complesso organismo economico-giuridico che il codice qualifica « impresa » (1): impresa di creazione dei film, in senso stretto, o di produzione vera e propria, secondochè abbia per

---

(1) V. per il concetto di « impresa », MARCHIERI: *Il diritto commerciale italiano,* I, pag. 119 e segg.; VIVANTE: *Trattato di diritto commerciale,* I, n. 69 e segg.

Non vogliamo qui accennare alla disputata questione se elemento essenziale del concetto d'impresa sia lo scopo di speculazione (per l'affermativa v. MARCHIERI, *op. e loc cit.;* per la negativa v. VIVANTE, *op. e loc. cit.*): osserviamo soltanto che anche ritenendo indispensabile il fine di lucro, non si può non considerare come imprese le organizzazioni di produzione cinematografica, giacchè sempre in esse è insita la « creazione » del guadagno. (Cfr. MARCHIERI, *op. cit.,* pag. 124). Può essere talvolta diversa la « destinazione » — come ad es., è l'*Istituto L.U.C.E.,* creato circa un decennio fa, che si propone la produzione di pellicole cinematografiche a scopo di diffusione della cultura e di propaganda nazionale — ma non manca mai la « creazione » di un profitto, pur se esso, poi, è devoluto ad altri scopi sociali.

oggetto soltanto la formazione dei film come prodotto intellettuale od anche la lavorazione e la stampa di esso in copie positive. Ed impresa anche commerciale, quando provveda allo spaccio ed alla diffusione dei film prodotti.

Certo, non deve del tutto trascurarsi l'ipotesi che possa qualunque privato ritrarre il solo film negativo di una scena o di un'azione scenica qualsiasi e farlo poi sviluppare altrove, nè più nè meno del come avviene per le fotografie: in tal caso non è, s'intende subito, a parlare di atto di commercio. Però questa eventualità non ha rilevanza nei riguardi di quella che è la produzione cinematografica propriamente detta: nel campo industriale, ripetiamo, è sempre ad un'impresa che dev'esser ricondotta la produzione dei film; ad un complesso di atti, cioè, aventi a base un'unica organizzazione per effettuarli in modo continuativo e stabile. E dovunque tale organizzazione esiste, ivi è impresa, atto obbiettivo di commercio.

Si ravvisa qui, in altri termini, il concetto — espresso dal codice di commercio, con enumerazione esemplificativa (1), nei nn. 6, 7, 8, 9, 10, 13 e 21 dell'art. 3 — di atti che nella loro isolata esistenza non potrebbero qualificarsi di commercio, perchè non escludono l'eventualità d'esser compiuti da persone non commercianti e senza fini commerciali ed industriali. È indispensabile, per questa qualifica, la loro continuità nell'interesse di chi li compie, e la continuità nel ripeterli equivale alla esistenza di un'impresa, che costituisce il « quid facti » nel quale si rinvengono i caratteri e lo scopo degli atti di commercio.

Di conseguenza, in quanto la produzione dei film costituisce atto di commercio, tutta l'impresa produttrice è portata sotto l'impero del codice di commercio, e sono commerciali non solo l'impresa nel suo complesso, ma anche tutti i singoli atti che servono a prepararla o concorrono a costituirla e ad esercitarla. Perciò sono commerciali il contratto col quale l'imprenditore fitta i locali per l'esercizio dell'impresa — teatro di posa, magazzini, ecc. — o acquista i materiali per l'impianto delle scene da ritrarre; è commerciale l'obbligazione dell'imprenditore verso i direttori di scena, gli artisti e tutto l'altro personale occorrente; sono commerciali i contratti di vendita o di locazione dei film prodotti, i contratti di esclusività assunta per date zone, ecc. ecc.

Le imprese di produzione cinematografiche non sono sostanzialmente diverse da ogni altra forma d'impresa: hanno comune con queste

---

(1) Cfr. MARCHIERI, *op. cit.* pagg. 117 e 121; v. anche MARCHIERI, « Manuale di diritto commerciale italiano », Roma, Vol. I, pagg. 19-20.

la struttura e la disciplina giuridica e solo ne differiscono per la speciale essenza del loro prodotto, il film, che si presenta sotto un duplice aspetto: da una parte, in quanto è il risultato dei mezzi tecnici e finanziari dell'impresa ed in quanto rappresenta l'oggetto che questa si propone di conseguire, è un prodotto industriale, è una merce; dall'altra, in quanto opera dell'ingegno, è prodotto intellettuale.

E questi due aspetti conferiscono all'oggetto della produzione cinematografica speciali caratteristiche che formeranno l'argomento della nostra indagine.

CAPITOLO II

Principî generali e tutela legislativa del diritto d'autore

6. — *L'opera cinematografica e la legge sul diritto d'autore.*

Come creazione autonoma dell'ingegno, come produzione artistica affatto originale, l'opera cinematografica — in quanto si riporta all'attività creatrice di uno o più autori — costituisce un prodotto intellettuale. Ed è questo carattere di creazione dell'ingegno che predomina su ogni altro ed informa di sè tutti i rapporti giuridici cui il film dà luogo.

Esamineremo questo importantissimo aspetto dell'opera cinematografica, considerandola principalmente nei riguardi della tutela giuridica che dalla *legge sul diritto d'autore* 7 *novembre* 1925 le è espressamente concessa.

7. — *Cenni delle principali teorie sulla natura giuridica del diritto d'autore e loro critica.*

Per quanto ricca e sovrabbondante, altrettanto piena di contrasti e di incertezze è la letteratura sul diritto d'autore (1): non ci è possibile, perciò, trattare con profondità il tanto tormentato problema della natura giuridica di tale diritto, ma solo consentito di ricordare ed esporre succintamente le teorie che con maggiore autorità sono state prospettate in questo campo.

Una prima fondamentale teoria — che fa capo al Kant ed ebbe una elaborazione organica e completa ad opera del Gierke — è quella che riconosce nel diritto d'autore « un diritto di personalità il di cui oggetto è costituito da un'opera intellettuale considerata come parte integrante della sfera di personalità stessa (2). Questa teoria — che numerose altre ne germinò, ma tutte basantesi sullo stesso cardine concettuale — osserva che tutte le facoltà garentite all'autore dalle rispettive legislazioni non fanno, in sostanza, che proteggere e tutelare una manifestazione della sua libertà di azione che costituisce appunto un « ius personalissimum »: il diritto d'autore, così, non è altro se non una facoltà che non si può mai separare dall'attività creatrice dell'individuo, e non soltanto nel momento della creazione dell'opera, ma ancora dopo la sua pubblicazione.

Questa dottrina, però, non ci lascia convinti: un diritto personale non dovrebbe poter essere soggetto a vendita od a cessione e, di conseguenza, al diritto d'autore dovrebbe essere riconosciuto solo un contenuto etico, non anche economico. Ancora: nessuna pretesa giuridica

---

(1) Sul diritto d'autore in genere abbiamo consultato le seguenti opere che hanno servito a darci le cognizioni generali necessarie per la presente trattazione. AMAR: *Dei diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno*, Torino 1874; BRUNO: *Il diritto d'autore*, nel « Digesto Italiano »; DE GREGORIO: *Contributo ad uno studio sui diritti d'autore*, in « Riv. dir. comm. » 1910, 1, 770 e *Il contratto di edizione*, Roma 1913; CARNELUTTI: *Sull'obbiettivo di privativa artistica e industriale*, in « Riv. dir. comm. » 1912, 2, 925; BUZZATTI: *Relazione alla Consulta legale della Società degli Autori*, sulla Riv. « I diritti d'autore » 1916; FOÀ: *Manuale del diritto d'autore*, Milano 1931; VALERIO: *Il diritto d'autore*, Roma 1930; RUFFINI: *De la protection internationale des droits sur les oeuvres littéraires et artistiques*, in « Académie de droit international » 1926, vol. 12 coll.; PIOLA CASELLI: *Il diritto d'autore* nel « Dir. civ. it. » del Brugi, Napoli 1927; STOLFI: *Il diritto d'autore*; W. PLUGGE: *Intorno alla questione del diritto d'autore*, in Riv. « Cinema educatore », 1930, fasc. 2, pag. 119 e segg.; HOFFMANN: *Pensieri intorno all'evoluzione del diritto d'autore*, in Riv. « Diritto d'autore », 1931, pag. 7 e segg.

(2) GIERKE: *Deutsches Privatrecht*, Leipzig 1895, vol. I, paragr. 5, pag. 31 e segg.; tra gli autori più recenti, seguace di questa dottrina è anche il RUFFINI, v. *op. cit.* alla nota precedente.

dovrebbe sorgere in favore dell'autore di un'opera nel caso che alcuno, rispettandone la forma, la paternità, ecc., la facesse pubblicare solo per proprio conto — dato che in ciò non è possibile riscontrare alcuna lesione giuridica del diritto di personalità all'autore stesso spettante. Così continuando — bisogna convenirne — andiamo incontro a conseguenze assurde.

In contrasto con la teoria ora esposta è quella che vede nel diritto dell'autore sulla propria opera « un diritto analogo al diritto di proprietà, con la differenza che, mentre l'oggetto della proprietà di diritto comune è un bene materiale, l'oggetto del diritto d'autore è un bene immateriale ». Secondo questa teoria, adunque, solo i diritti sul bene immateriale che sono fuori dell'individuo (*Immaterialrecht*) fanno parte del diritto d'autore, mentre dai confini del dominio del diritto stesso vengono ad esorbitare tutti gli altri diritti: di natura non patrimoniale, ma personale (*Individualrecht*), strettamente inerenti, cioè, all'autore, perchè impressi nell'opera da lui creata.

Anche questa teoria, però — che ebbe tuttavia largo credito tra filosofi e giuristi del tempo (1) ed esercitò la sua influenza persino nelle legislazioni ed in qualche convenzione internazionale — è, al pari di quella della personalità, eccessivamente unilaterale, in quanto che disconosce — in antitesi della prima — tutto il complesso delle facoltà personali innegabilmente inerenti al diritto d'autore e spezza senza ragione l'unità e l'insieme armonico del diritto stesso, rappresentandolo in maniera incompleta e monca. Queste facoltà escluse — insegna magistralmente il Piola Caselli (2) — non sorgono dalla personalità pura e semplice, ma dalla personalità che crea l'opera dell'ingegno: ripugna, perciò, al senno giuridico considerarle estranee alla rubrica del diritto d'autore e questa ripugnanza diviene insormontabile quando si consideri che tra queste facoltà è quella che più intimamente è legata al fatto della creazione intellettuale e costituisce al tempo stesso il più geloso interesse dell'autore, il diritto alla « paternità » dell'opera.

---

(1) Tra i più autorevoli e fervidi sostenitori citiamo lo IHERING, il WACHTER e principalmente il KOHLER (Urheberrecht, già cit. a pag. 61).

(2) PIOLA CASELLI, *op cit*, n. 22.

8. — *Contenuto e caratteri del diritto d'autore e definizione di esso secondo la nostra opinione.*

Migliore senz'altro delle due precedenti ci sembra una terza teoria che, nell'investigare la natura giuridica ed il contenuto del diritto d'autore, non si ferma ed ostina nella considerazione fondamentale di uno solo dei due aspetti sotto cui il diritto stesso ci si presenta, ma tiene il debito conto di tutte le svariatissime facoltà d'indole sia patrimoniale, sia personale che vi sono connesse. Questa teoria, dai giuristi francesi impropriamente detta del « droit double », fu già strenuamente sostenuta dal De Gregorio (1) ed è oggi condivisa dai maggiori studiosi della materia (2) come quella che maggiormente merita e meglio risponde agli scopi in massima parte pratici del diritto di autore, lontana com'è da ogni preconcetto e limitantesi ad esaminare in via analitica i vari aspetti del diritto stesso: essa ci trova pienamente consenzienti, in quanto risponde senza riserve alla convinzione venutasi man mano formando in noi dallo studio profondo dei concetti astratti e dommatici attinenti l'istituto in parola, dalla ricerca del contenuto originario e fondamentale di esso, dall'analisi della sua intima essenza.

Per noi, il diritto d'autore è una signorìa avente per oggetto un bene intellettuale che — a cagione della duplice natura di tale bene — abbraccia nel suo contenuto facoltà di ordine personale e facoltà di ordine patrimoniale: esso, così come noi lo intendiamo, non è la somma delle singole facoltà, ma è una facoltà unica ed autonoma, un « ius sui generis » che comprende in sè tutte le possibili facoltà che hanno per oggetto la cosa creata; non è l'espressione collettiva di più prerogative ad esso spettanti, ma la base, la fonte comune di tutte le prerogative attribuite all'autore ed emananti dall'unico diritto sulla propria opera che a lui compete (3).

---

(1) De Gregorio, art. cit. in « Riv. dir. comm. » 1910, 1, 770.

(2) Cfr. ad es. il Piola Caselli, *op. cit.* n. 23 e segg.; il Ghiron, *op. cit.* vol. II, n. 149 e segg.; lo Stolfi, *op. cit.* n. 538. Val la pena qui di ricordare, per la sua originalità, l'opinione del Carnelutti (*art. cit.*) che può certamente interessare per lo sforzo compiuto dall'autore a dimostrarne la possibile fondatezza, ma che non è possibile in alcun modo prendere sul serio. Il Carnelutti pensa alla possibilità di costruire il diritto d'autore come un vero ed autentico diritto di proprietà sull'idea incorporata in ciascun esemplare materiale dell'opera, allo stesso modo con cui è condensata l'energia elettrica in un accumulatore. Non è possibile prendere in considerazione quest'opinione, ma non si può non ammirarla come razzo d'ingegno.

(3) Cfr. anche l'Herrian-Otavky nella sua *Relazione sulla legge cecoslovacca sul diritto d'autore* 24-11-1926 al Congresso internazionale di Praga. 1928.

9. — *Principî generali che governano la materia del diritto d'autore.*

Indichiamo ora i risultati principali e di maggiore attendibilità cui è pervenuta la più autorevole dottrina e che non diversificano dalle disposizioni della vigente legge, costituendo essi le basi su cui è costruita tutta la disciplina giuridica delle opere intellettuali.

A. — Tutte le opere dell'ingegno, scientifiche, letterarie, artistiche e didattiche sono protette dalla legge, qualunque ne sia il merito e la destinazione (1).

B. — Perchè un lavoro possa qualificarsi opera dell'ingegno, e come tale esser tutelato dalla legge sul diritto d'autore, occorre ch'esso rappresenti alla mente, in forma originale, un contenuto di fatto, di idee o di sentimenti che abbiano in sè l'impronta dell'attività personale dell'autore e che — mediante la veste sensibile fornita dalla parola (opera letteraria), dalla musica (opere musicali) o dalle arti figurative (opere di pittura, scultura, fotografiche, cinematografiche, ecc.) — costituiscano prodotti concreti e determinati, atti ad essere pubblicati e riprodotti (2).

C. — L'autore dell'opera dell'ingegno — in virtù appunto della tutela a questa accordata dalla legge — ha su di essa due distinti gruppi di facoltà: il primo comprende facoltà di indole esclusivamente patrimoniale che permettono all'autore di trarre dall'opera tutti i vantaggi economici di cui essa è capace; il secondo comprende, invece, facoltà d'indole morale e di natura strettamente personale che si riassumono tutte nel diritto di paternità intellettuale — esplicantesi nel diritto di inedito, in quello alla integrità ed intangibilità dell'opera, in quello al riconoscimento della qualità di autore, ecc. ecc. (3).

D. — Dall'esistenza di questi due gruppi distinti di facoltà la più autorevole dottrina trae la conseguenza che il diritto cui la qualità di autore dà luogo comprenda in sè ben due diritti di distinta specie:

---

(1) V. art. 1 R. D. L. 7 novembre 1925, n. 1950. Per la recentissima giurisprudenza sono, quindi, opere dell'ingegno anche un almanacco (Sent. Cassazione 9 aprile 1930, su « Giustizia Penale » 1930, 2, 854), le figurine ritagliate e sovrapposte ai turaccioli, caratteristiche di Val Gardena (Sent. Tribunale di Bolzano 19 ottobre 1929) su « Monitore dei Tribun. » 1930, 357), un ciondolo portafortuna (Sent. Tribunale Milano 18 febbraio 1929, su « Monitore dei Tribunali » 1929, 830).

(2) V. Piola Caselli, *op. cit.* n. 31.

(3) V. per una maggiore profondità sull'argomento Ghiron, *op. cit.* n. 178 e segg.; Piola Caselli, *op. cit.* n. 219 e segg.

l'uno della personalità umana — diritto personale —; l'altro dell'opera in cui tale personalità si è estrinsecata, producendo un bene staccato dalla persona dell'autore — diritto reale su beni immateriali.

E. — Particolare elaborazione la dottrina e la giurisprudenza han fatto del regolamento giuridico dei diritti personali — « droits moraux », come li chiamano i francesi —, l'importanza dei quali il Morillot (1) per primo mise in luce. La dottrina italiana è stata discorde nel ritenere se i diritti personali — ed in specie il diritto al nome, di natura squisitamente personale — potessero o meno essere trasmessi od in qualsivoglia modo ceduti ad altri: mentre alcuni autori, infatti, come per esempio il Bruno (2), affermarono che tale cessione poteva ritenersi valida, purchè esplicitamente pattuita, altri, come il Piola Caselli (3) — e con lui la grandissima maggioranza degli ultimi più autorevoli scrittori — hanno ritenuto simile patto di cessione assolutamente nullo, perchè contrario ai principî di morale e di equità. E quest'ultima, invero, sembra anche a noi l'opinione più giusta, come quella che meglio tutela la personalità dell'autore e la sua paternità intellettuale. Del resto, nessun dubbio può esistere dinnanzi all'espressa disposizione dell'art. 16 della legge: « Indipendentemente dai diritti patrimoniali riconosciuti dagli articoli precedenti, l'autore ha, in ogni tempo, azione per impedire che la paternità della sua opera sia disconosciuta o che l'opera sia modificata, alterata o deturpata in modo da arrecare grave ed ingiusto pregiudizio ai suoi interessi morali ».

10. — *Necessità di uno studio dell'opera cinematografica sotto l'aspetto in parola.*

Questi principî e queste regole è stato necessario richiamare e tener presenti nello studio dell'opera cinematografica come prodotto intellettuale: questo speciale aspetto del nostro argomento è oggi, invero, di più che mai peculiare importanza, giacchè sempre più l'opera cinematografica, pei suoi intenti e per la sua essenza, assurge a complessa e

(1) MORILLOT: *De la personnalité du droit de copie,* Paris, 1872. « L'auteur exerce sur son oeuvre un droit moral qui lui permet de prévenir ou de réprimer toutes les agressions qui, s'attagnant à son oeuvre, léseraient en même temps sa conscience et sa personnalité ». Per lo sviluppo in dottrina ed in giurisprudenza della teorica dei diritti morali, v. TIRANTY, *op. cit.* pag. 92 n. 1

(2) BRUNO in « Digesto Italiano » alla voce *Diritto d'autore.*

(3) PIOLA CASELLI, *op. cit.* n. 217 e segg.

nobilissima creazione dello spirito e sempre più gli autori dei film — della parte letteraria e della parte rappresentativa — tengono a salvaguardare la loro personalità, esplicantesi in questa nuova forma di creazione artistica. I più celebrati autori di opere letterarie non disdegnano, oggi, di scrivere per il cinematografo, ben comprendendone la potenza e la diffusione tra le masse: ed è perciò di massima importanza esaminare gli aspetti giuridici sotto cui si presenta, nei confronti delle opere cinematografiche, la paternità intellettuale degli autori.

11. — *Tutela internazionale dell'opera cinematografica: graduale evoluzione che a tale tutela ha condotto.*

La legge 7 novembre 1925 n. 1950, che dispone in materia di diritti d'autore, riconosce in modo esplicito, come già si è avuto occasione di accennare, la tutela giuridica all'opera cinematografica, considerata come prodotto dell'ingegno.

Ma questo riconoscimento non ha fatto che sanzionare legislativamente il risultato di un costante sviluppo della dottrina e della giurisprudenza: anche prima delle disposizioni di legge si era ormai decisamente affermato il principio che la cinematografia dovesse essere compresa nella locuzione « opera dell'ingegno » adoperata dal T. U. del 1882, in quanto tale locuzione, essendo generica ed incondizionata, racchiudeva in sè qualunque produzione che potesse dirsi effetto di un lavoro intellettuale. Già per le fotografie era incontrastata l'opinione che, tutte indistintamente, potevano essere ascritte tra le opere dell'ingegno protette dalla legge (1); e dalle fotografie al nuovo processo di riproduzione cinematografica — tolte le prime incertezze (2) — non era che un passo, ed anche molto breve. Il riconoscimento della tutelabilità delle opere cinematografiche — compiuto già della prevalente dottrina e giurisprudenza francese (3) — fu dapprima attuato legislativamente nella Con-

---

(1) V. Ferrara: *I diritti d'autore in relazione alle fotografie* in « Giuris. it. » 1901, 2, 581; « Foro it. » 1905, 2, 194; Piola Caselli: *Del diritto d'autore,* Napoli 1907 (nel « Dir. civ. it. » del Fiore n. 56, pag. 385); Stolfi: *La proprietà intellettuale,* Torino 1915-1917, n. 560.

(2) Così, ad es., in un suo originalissimo articolo: *I cinematografi ed il diritto d'autore,* in « Giurisprudenza italiana » 1907, IV, 250, il Turletti ritenne tutelabile soltanto il film nell'insieme e non anche le singole fotografie che lo costituiscono. Ma tale concezione di parziale tutelabilità fu criticata, e ben a ragione, dalla generalità degli scrittori: per es. il Boeri: *Grammofono e Cinematografo* in « Enciclopedia Giuridica italiana »; lo Stolfi, op. del 1915 già cit. n. 569-570; il Tiranty, *op. cit.* n. 3, ecc. ecc.

(3) Cfr. l'interessante esposizione e le numerose citazioni di sentenze in Maugras et Guégan: *Le cinématographe devant le droit,* Paris 1908, pag. 6 e segg.

venzione Internazionale di Berna, riveduta a Berlino nel 1908 (art. 14), la quale, però non sancì, dal punto di vista del diritto d'autore, la completa assimilazione dell'opera cinematografica alle altre produzioni dell'ingegno, in quanto ne condizionò la tutelabilità all'essere il film di valore personale e di provata originalità (1).

In un secondo tempo, anche le legislazioni interne dei vari Stati sentirono il bisogno d'introdurre disposizioni legislative per la tutela del diritto d'autore sull'opera cinematografica: così gli Stati Uniti d'America, la Germania, l'Inghilterra, la Svizzera (2).

In Italia, disposizioni legislative, in proposito, non ne esistevano; ma non cadeva alcun dubbio — e ciò confermava la generale tendenza della giurisprudenza (3) — circa la tutelabilità dell'opera cinematografica (4): l'unanimità della dottrina si era pronunziata anche nel senso

---

(1) Dispose l'art. 14, secondo capoverso del *Testo di Berlino della Convenzione di Berna*: « Sont protégées comme oeuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques, lorsque, par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents présentés, l'auteur aura donné à l'oeuvre un caractère personnel et original ». La mancanza del requisito dell'originalità avrebbe dato luogo, invece, ad una protezione più limitata in base all'art. 3 della Convenzione medesima, che tutela le fotografie.

Sulla tutela internazionale delle opere cinematografiche abbiamo consultato, delle numerose opere del francese Emile Potu, la monografia: *La protection internationale des ouvres cinématographiques*, Paris 1912. Inoltre l'importante studio del Di Franco: *In tema di rappresentazioni cinematografiche*, nota a sentenza in « Foro it. » 1912, 1, 430; Wauwermaus P.: *La Convention de Berne revisée à Rome 1928*, Paris 1931; Ruffini F., *op. cit.*; Malaplate L.: *Le droit d'auteur. Sa protection dans les rapports franco-étrangers*, Paris 1931; Amedeo Giannini: *La Convenzione di Berna riveduta a Roma*, Roma 1933.

(2) Negli *Stati Uniti* la tutela rimonta al *4 marzo 1909*, e son protette così le « motion pictures photoplays » — commedie cinematografiche — come le « motion pictures other than photoplays », altri film. In *Germania* la *legge 22 maggio 1910* introdusse nelle disposizioni riguardanti le opere delle arti figurative — legge 9 gennaio 1907 — un paragrafo 15 *a*, così concepito: « Quando un'opera prodotta per mezzo della cinematografia o di un processo analogo è da considerarsi come creazione originale, in virtù dello sviluppo scenico o del coordinamento degli episodi rappresentati, la tutela del diritto d'autore si estende anche alla riproduzione figurativa rappresentata, ancorchè fatta in diversa forma. L'autore ha facoltà esclusiva di rappresentare pubblicamente la sua opera ». In questi ultimi anni, però, si è costituita una commissione per l'esame di un progetto di riforma delle leggi del diritto d'autore. In *Inghilterra* la sezione 35 della *legge del 1911* (Copyright Act 1911) dette norme sulla tutela delle produzioni cinematografiche, statuendo che « l'espressione « opere drammatiche » abbraccia ogni produzione cinematografica, allorchè i dispositivi della messa in scena o le combinazioni dell'intreccio diano all'opera un carattere originale ». In *Svizzera*, infine, la *legge federale del 7 dicembre 1922*, concernente il diritto d'autore sulle opere letterarie ed artistiche, statuì all'art. 1 che dovevano considerarsi protette « le disposizioni sceniche fissate mediante cinematografia od altro processo analogo », in quanto costituiscano opera originale.

(3) Fra le molte sentenze che abbiamo scorse, ricordiamo: *Sentenza della Pretura di Roma 9 ottobre 1913; Sentenza della Corte di Appello di Torino 27 aprile 1916; Sentenza del Tribunale di Torino 27 dicembre 1918;* tutte riportate in Tiranty, *op. cit.* rispettivamente alle pagg. 35, 52, 85.

(4) Infatti una *Circolare del 26 marzo 1912*, dopo aver premesso che si dovesse ritenere che la legge sul diritto d'autore del 1882 poteva essere invocata per la tutela delle opere cinematografiche, stabilì alcune norme circa le dichiarazioni di riserva dei diritti d'autore su dette opere.

dell'estensione della tutela alla « rappresentazione » (1) dell'opera cinematografica, sebbene una vecchia sentenza della Corte di Pau lo avesse in un primo tempo negato(2).

Pur nei riguardi del titolo, infine, delle opere cinematografiche la tendenza fu per la tutelabilità di esso, quando non si fosse trattato, naturalmente, di un titolo generico (3).

Ma, ripetiamo, tutte queste questioni sono ormai sorpassate e tutte le controversie che hanno affaticato per oltre un ventennio e dottrina e giurisprudenza sono in gran parte risolte. La legge del 1925 espressamente comprende all'art. 1 le opere cinematografiche tra le opere dell'ingegno tutelate e protette qualunque ne sia il merito e la destinazione; mentre le disposizioni della Convenzione di Berna, pur nuovamente rivedute a Roma, 7 maggio-2 giugno 1928, sono venute — così come formulate — a trovarsi in condizioni di inferiorità nei rispetti dello sviluppo dell'industria filmistica e dell'evoluzione dottrinale, in quanto esse riconoscono piena tutelabilità solo all'opera cinematografica che abbia il requisito dell'originalità (4).

---

(1) Si badi che per « rappresentazione » dell'opera cinematografica è da intendere — come meglio specificheremo in seguito — la proiezione del film nelle sale di spettacolo (ed in questo senso, generalmente, viene usata la parola): non già, come alcuni scrittori hanno affermato, la formazione dell'azione scenica da parte degli attori, che non avviene in pubblico, ma nel teatro di posa, sotto la direzione del direttore artistico.

(2) *Sent. 18 novembre 1904*, ricordata e confutata da tutti gli scrittori che si sono occupati dell'argomento. Con essa si ritenne che « le leggi protettrici della proprietà letteraria ed artistica devonsi applicare alla rappresentazione a mezzo di personaggi reali, che parlino ed agiscano sulla scena, non già alla proiezione cinematografica, in cui il momento visibile non è dovuto agli attori, ma all'illusione ottica ottenuta con una macchina speciale ». Bene osservò a tale proposito il PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1907, n. 65, pag. 476 che l'« immediatezza della visione che abbiamo negli spettacoli ordinari può essere sostituita, per mezzo di meravigliosi congegni dell'invenzione moderna, da una visione mediata, senza che vengano a mancare i caratteri principali della rappresentazione scenica ». Nello stesso senso, cfr. MAUGRAS ET GUÉGAN, *op. cit.* pag. 103; TURLETTI, *art. cit.*; ASCOLI, *art. cit.*; e la *Sentenza del Tribunale di Roma del 13 gennaio 1911*, in « Riv. dir. comm. » 1911, 2, 817.

(3) Ciò si ricavava dall'art. 40 del *T. U. del 1882* (art. 3 vig. leg.): per la giurisprudenza v. TIRANTY, *op. cit.* pagg. 33-39; VON ERFFA, *op. cit.* pag. 248-252.

(4) Dopo la revisione di Roma, l'art. 12, 2° capov. è rimasto così modificato: « Sont protégées comme oeuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque l'auteur aura donné à l'oeuvre un caractère original. Si ce caractère fait défaut, la production cinématographique jouit de la protection des oeuvres photographiques ». Orbene, cosa deve intendersi per originalità dell'opera cinematografica? A questa domanda non è facile dare una risposta scevra di dubbi. Le opere cinematografiche debbono essere considerate tutte originali, perchè sono tutte il risultato di un lavoro creativo vero e proprio, laddove il libretto non è che una guida. L'art. 14 di Berlino poteva benissimo essere soppresso, perchè il suo permanere è causa di dubbi ed incertezze in ogni questione riferentesi al diritto cinematografico. Se questo articolo poteva avere un certo valore ai primordi della Cinematografia, ora, pur con l'ulteriore modificazione di Roma, rappresenta un inceppo alla tutela completa delle opere cinematografiche e dei suoi autori. È necessario considerare l'opera cinematografica al pari delle altre opere letterarie ed artistiche e comprenderla tra esse: la cinematografia, che ha raggiunto perfezionamenti insperati ed uno sviluppo creativo di molteplici, formidabili interessi, si trova sfornita, oggi, in parte, di quella protezione internazio-

12. — *Disposizioni della legge sul diritto d'autore che attengono al nostro argomento.*

Le disposizioni che nella legge italiana sul diritto d'autore, riguardano le opere cinematografiche, sono: *a*) l'art. 1 che, fra le produzioni dell'ingegno protette dalla legge, comprende anche le opere cinematografiche; *b*) l'art. 8 che, nell'enumerare i diritti esclusivi spettanti all'autore, parla della facoltà di rappresentare in pubblico e di riprodurre; *c*) l'art. 9 che specifica che « la facoltà di rappresentare comprende la proiezione per mezzo della cinematografia » e che « la facoltà di riprodurre comprende l'uso di tutti i mezzi di riproduzione meccanica, come il cinematografo, il fonografo, i dischi, rulli, cilindri ed altri strumenti analoghi »; *d*) l'art. 20 che regola il diritto d'autore sopra un'opera cinematografica e per il quale, salve le contrarie convenzioni delle parti, « il diritto spetta per metà all'autore del libretto e per metà all'autore della pellicola cinematografica » — o, nel caso vi sia apposta musica originale espressamente scritta, « in parti eguali all'autore del libretto, all'autore della musica ed all'autore della pellicola »; *e*) l'art. 21 che enumera le facoltà spettanti rispettivamente all'autore della pellicola cinematografica, all'autore del libretto ed all'autore della musica; *f*) nel regolamento (1), poi, per l'esecuzione della legge, l'art. 18 prescrive il modo con cui debbono avvenire le formalità di deposito per le opere cinematografiche (2).

13 — *Intorno alla posizione giuridica del film sonoro.*

Di proposito, nella breve scorsa or ora fatta, abbiamo evitato di parlare del diritto d'autore nei riguardi del film sonoro, avendo voluto scrivere separatamente di quest'argomento che altamente merita: con l'avvento di esso l'arte cinematografica si è trovata improvvisamente dinanzi a nuovi, grandi e svariati problemi di natura tecnica, artistica, estetica, e non ultimi, giuridica. Senza dubbio, il diritto per il film

---

nale che giustamente le compete. La legge italiana — pur anteriore alle disposizioni internazionali di Roma, ha fatto un passo in avanti di più: auguriamoci che la opera cinematografica abbia ad avere, nella prossima revisione della Convenzione a Bucarest, nel 1935, intera ed incondizionata protezione.

(1) *R. D. 20 agosto 1926, n. 193.*

(2) È noto che tali formalità non sono più richieste a pena di decadenza del diritto d'autore dalla *legge del 1925*: l'omissione di esse dà luogo soltanto a particolari sanzioni (art. 58).

sonoro non fu preso in considerazione dal legislatore nella codificazione del diritto di autore, dato che il film sonoro — facendo astrazione dagli esperimenti che si ebbero agli inizî del secolo — ha raggiunto un'importanza economica decisiva solo in questi ultimi anni: nè, in alcuno dei paesi che abbiano una produzione o fabbricazione di film sonori, la legislazione si è ancora occupata di questa questione. Il diritto per il film sonoro è, tuttora, completamente terra vergine: le ricerche circa la constatazione del suo carattere legale si aggirano, quindi, nei limiti della teoria.

Come avviene per tutti i nuovi problemi giuridici ed economici che sorgono nel corso dello sviluppo della tecnica — la radio, ad esempio — anche questo nuovo problema legale, finchè la legislazione non avrà regolata la nuova materia, dovrà venire inserito nei sistemi legislativi già esistenti. Il film sonoro potrebbe rientrare in questi due: il diritto della riproduzione meccanica; il diritto della riproduzione cinematografica.

14. — *Importanza pratica di questo esame.*

Accenniamo, anzitutto, che la questione — posta anche a Roma nel 1928 per l'interpretazione delle norme della Convenzione di Berna — non è priva di una certa importanza pratica, e da più punti di vista. Se, infatti, il film sonoro venisse considerato come strumento meccanico, avrebbe valore la disposizione dell'art. 13 della Convenzione, che protegge le sole opere musicali contro la riproduzione meccanica (1): cosicchè l'opera letteraria e quella artistica, conglobate nella produzione cinematografica non verrebbero ad esserne tutelate — e ciò pur con le limitazioni previste al secondo paragrafo dell'art. 13 medesimo (2). Questo non si verificherebbe, invece, se il film sonoro fosse inteso, nel senso della Convenzione, come opera cinematografica, perchè, ai termini dell'art. 14 della Convenzione stessa, si ha che tutte le opere letterarie ed artistiche sono protette contro la riproduzione a mezzo del film

(1) Ecco il tenore dell'articolo 13, primo capoverso, della *Convenzione di Berna riveduta a Roma*: « Gli autori di opere musicali hanno il diritto esclusivo di autorizzare l'adattamento di opere ad istrumenti che servono a riprodurle meccanicamente e l'esecuzione pubblico delle opere stesse per mezzo di detti strumenti ».

(2) Art. 13 della *Convenzione*, paragr. 2: « La legislazione interna di ogni paese potrà in quanto lo concerne determinare riserve e condizioni relative all'applicazione di questo articolo, ma tutte le riserve e le condizioni di questa specie avranno effetto strettamente limitato al paese che le avesse stabilite ».

sonoro. Inoltre, il film sonoro stesso, se inteso come strumento di riproduzione meccanica, non sarà protetto contro la sua propria riproduzione, mentre lo sarebbe se fosse considerato opera cinematografica.

15. — *Il film sonoro inteso come strumento di riproduzione meccanica: confutazione dell'opinione del Poirier.*

Ritornando alla nostra analisi — se cioè il film sonoro possa essere inteso come strumento di riproduzione meccanica od assimilato all'opera cinematografica — diciamo subito che assai controverse sono le opinioni al riguardo. La dottrina tedesca considera in maggioranza che il diritto per il film sonoro costituisca un diritto meccanico (1) e quest'opinione seguono anche i più autorevoli scrittori in materia di diritti d'autore (2); le premesse giuridiche, infatti, per ritrovare nel diritto per il film sonoro un simile carattere meccanico sono date appieno. Nel film sonoro si tratta della trasposizione di composizioni musicali su mezzi (pellicole, dischi di grammofono) per strumenti (apparecchi di ripresa) che servano alla riproduzione meccanica destinata all'udito: non si può, quindi, dubitare che, anche se il diritto per il film sonoro dovesse venire a formare un nuovo sistema di diritto, esso avrebbe un carattere meccanico di questo genere.

A questa concezione si oppone il Poirier (3), il quale con sottile argomentazione cerca di dimostrare come il film sonoro non sia da equipararsi alla riproduzione meccanica. Il film sonoro propriamente detto — ecco in breve il suo pensiero — utilizza la stessa pellicola per la registrazione dell'immagine e del suono: la mutazione magica si verifica registrando la voce nel film con una doppia conversione dell'energia da sonora in elettrica e da elettrica in luminosa; il film sonoro, registrato così elettricamente, dovrebbe seguire le stesse regole del film muto e non

(1) Citiamo, per tutte, l'interessantissima disamina che del diritto in questione fa WALTER PLUGGE, nel suo articolo: *Intorno alla questione del diritto d'autore nella cinematografia sonora* su « Rivista Internazionale del Cinema Educatore », 1930, fasc. 2, pag. 119 e segg.

(2) Cfr., fra gli altri, DE SANCTIS: *Film sonoro e diritto d'autore* su « Studi di diritto industriale », 1929, pag. 209 e segg.; RAESTADT, *op. cit.* pag. 220 e segg.; ERWIN DEBRIES: *Problemi artistici del film sonoro* su « Rivista Internaz. del Cinema Educatore », 1930, fasc. 3 pag. 407 e segg.

(3) P. POIRIER, *art. già cit.* Della medesima opinione è anche ALEXANDER ELSTER, uno dei maggiori studiosi del diritto di autore in Germania, nel suo profondo articolo: *I diritti di autore in via originaria ed in via derivata in materia cinematografica,* su « Il diritto d'autore », 1930, pag. 31 e segg.

quelle che concernono gli strumenti meccanici. Tra l'opera plastica e l'opera musicale esiste un legame materiale: create nello stesso tempo, le due opere diventano presso che indissolubili per la registrazione elettro-magnetica, mezzo per fissare i segni acustici. Il film sincronizzato — cioè il film ottico con accompagnamento di musica per mezzo di dischi — cade effettivamente sotto l'art. 13 della Convenzione di Berna: ma il film sonoro o musicale non è uno strumento che serve a riprodurre meccanicamente i suoni, ma è di una specie ben diversa. La tecnica fotografica ha tentato di registrare di nuovo elettricamente la voce dei virtuosi scomparsi: Caruso riappare nei « Pagliacci ». Perchè dunque l'autore dovrebbe sottostare ad una differenziazione di diritti a seconda che l'opera è cantata direttamente ovvero in forma riflessa?

Ma la critica a questo ragionamento era nata già prima che esso stesso nascesse: il De Sanctis (1), infatti, aveva già scritto, e, a noi sembra, decisivamente: « Il sistema della pellicola acustica non è, in definitiva, che un procedimento per cui i suoni vengono riprodotti meccanicamente, senza intervento dell'attività, in ciascuna esecuzione, dell'artista esecutore. E questo e non altro significa « riproduzione meccanica », nulla significando se si tratti di procedimenti fisico-elettrici piuttosto che meccanici in senso stretto ». Nulla da replicare, pensiamo, a questa strettissima concezione che pienamente noi accogliamo.

16. — *Protezione internazionale del film sonoro.*

Assimilato così definitivamente il film sonoro ad uno strumento di riproduzione meccanica, se ne induce che ogni qualvolta un film sonoro riproduca l'esecuzione di un'opera musicale, sarà giuridicamente riguardato ai sensi delle disposizioni dell'art. 13 della Convenzione riveduta a Roma. Quanto agli altri film sonori, bisogna attendere che la Convenzione, nella prossima revisione di Bruxelles, sia completata da regole precise al riguardo — restando nel frattempo le legislazioni particolari libere di classificare queste opere come meglio loro sembra.

---

(1) Valerio De Sanctis: *Film sonoro e diritto d'autore*, già cit.

CAPITOLO III

Gli elementi creativi dell'opera cinematografica

17. — *Pluralità di coautori nell'opera cinematografica.*

L'opera dell'ingegno, in quanto tale, si presenta sempre come unità inscindibile, come prodotto complesso delle facoltà creative dell'umano intelletto. Ma non è detto che essa debba sempre procedere da una medesima persona fisica: ben possono due o più ingegni associarsi per dar vita ad un'unica opera d'arte, la quale, così, sarà il risultato della collaborazione artistica di persone diverse; nè verrà per niente menomata, per tale concorso di più attività creatrici, la purezza dell'opera, chè anzi ne risulterà maggiore la forza e l'efficacia spirituale.

Altra volta è la natura stessa dell'opera dell'ingegno che presuppone le attività concorrenti di più artefici e che non potrebbe compiutamente concepirsi senza l'afflato di una multipla paternità intellettuale: e tale è il caso dell'opera cinematografica, necessariamente originata da molteplici attività creatrici, come e assai più che non avvenga nell'opera musicale (1).

(1) Si sono dati alcuni casi di ingegni eccezionali — poeti e musicisti al tempo stesso — che dell'opera musicale hanno composto e libretto e spartito, come ad es. il Boito. Ma non s'è mai visto che nell'opera cinematografica abbia una sola persona cumulate le attribuzioni di autore del libretto, direttore artistico, interprete.... ecc. Può solo nei cosiddetti « film dal vero » eliminarsi l'opera di tutte queste persone e concepire come unico autore di essi l'operatore cinematografico.

18. — *Quali, fra i vari artefici del film, esplichino una vera attività creativa.*

Non ogni collaborazione, però — come ben osserva il Piola Caselli (1) — dà luogo alla qualifica di *coautore*, che presuppone una partecipazione diretta ed immediata alla creazione dell'opera. Generalmente si ritengono coautori di una stessa opera « tutte quelle persone che, col loro scambievole ed integrante lavoro intellettuale, cooperano essenzialmente ed indipendentemente alla produzione dell'opera e svolgono la loro attività in misura armonica ed in modo che il complesso, nella sua intima connessione, assorba le singole cooperazioni individuali » (2). Bisogna perciò, che nell'indagine degli elementi creativi dell'opera cinematografica si tenga ben presente tale concetto, distinguendo a tal uopo i veri e propri coautori dagli altri aiutanti, che, pur portando il contributo delle loro energie alla creazione del film, non hanno rilevanza giuridica nella comunione del diritto d'autore.

Uno spunto alla nostra ricerca ci vien dato dagli art. 20 e 21 della legge sul diritto d'autore che, come abbiam visto, indirettamente determinano l'esistenza giuridica di tre categorie di opere tutelabili che entrano o possono entrare a comporre l'opera cinematografica come opera complessiva, e cioè: libretto, pellicola cinematografica e musica originale scritta espressamente per l'opera cinematografica. È certamente per lo spiegabile fine di non scendere a contingenti particolari che la legge considera il film come prodotto del trinomio: autore del libretto, autore della pellicola, autore della musica; ma il libretto, spesso, e la pellicola cinematografica, sempre, costituiscono, a loro volta, il lavoro creativo di più d'una persona.

19. — *L'autore del libretto o del soggetto.*

Anteriore all'opera di realizzazione della pellicola cinematografica è, naturalmente, quella dell'autore del libretto o del soggetto (3) che è anche un coautore dell'intero film. L'autore del libretto — è appena

(1) PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1927, n. 142, pag. 328; Cfr. anche STOLFI, *op. cit.* 1932, numero 514 e segg.

(2) Vedi FERRARA: *L'esecuzione forzata sui diritti d'autore*, pag. 476 e segg. Cfr. anche FINOCCHIARO: *La comunione del diritto d'autore* su « Dir. comm. » 1918, 1, 119 e l'opinione dell'ALLFELD riferita dal PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1927, n. 142, pag. 330.

(3) Ci sembra opportuno differenziare nel significato i due termini « libretto » e « soggetto » usati per designare il tema o l'argomento dell'opera cinematografica. Ove il tema

necessario avvertirlo — si riscontra soltanto nelle opere cinematografiche che si svolgono su una determinata trama, commedia o dramma che sia (le « motion pictures photoplays » degli inglesi); non si riscontra, invece, nei « film dal vero », di cui — lo abbiam detto — unico autore è l'operatore cinematografico. Ma nell'attuale sviluppo dell'industria cinematografica rarissimamente si ritrovano in commercio pellicole « dal vero »; nella stragrande maggioranza i film hanno a base una fiaba, un intreccio, che è il punto di partenza del lavoro degli autori della pellicola. Bisogna, inoltre, tener presente che non sempre il libretto di un film è opera originale dell'autore del manoscritto: molte volte avviene che costui lo desuma da opere preesistenti, delle quali fa un adattamento più o meno fedele per la realizzazione sullo schermo. È bene, perciò, tenere nettamente distinte le due ipotesi e chiamare — con nome desunto dalla pratica — « riduttore cinematografico » colui che trae l'intreccio da un'opera letteraria precedente e su di essa compila il libretto per cinematografo; « autore », vero e proprio, della trama colui che, invece, crea senz'altro, originariamente, il libretto che è così opera soltanto della sua fantasia: si comprenderà di leggeri che, se solo il riduttore sia persona diversa dall'autore dell'opera originaria, noi ci troviamo già di fronte ad una comunione di diritti d'autore che è una frazione della comunione di diritti, più larga e generale, costituita dall'opera cinematografica.

È bene, però — pur ora — ribadire il concetto già altra volta espresso (1) che, sia nel caso sia stata la trama tolta da altra opera, sia stata creata originariamente dall'autore del libretto, la realizzazione cinematografica è sempre opera nuova e distinta da questa: il film, cioè, gode sempre — come opera d'arte autonoma — della stessa protezione, indipendentemente dal modo col quale ne sia stato inventato l'intreccio (2).

---

o l'argomento sia svolto ampiamente, scena per scena o quadro per quadro — come nella *Cabiria* di G. D'Annunzio — allora si avrà il « libretto », cioè una vera composizione, analoga a quella che serve al maestro di musica per creare l'opera melodrammatica: ma ove il tema sia semplicemente indicato, col solo titolo dei vari quadri, in questo caso non ci sarà che soltanto l'ideazione dell'argomento e si avrà il « soggetto ».

(1) Vedi retro, n. 3.

(2) Il fatto che l'opera cinematografica, pur nel caso che sia derivata mediante adattamento della trama da altra opera, divenuta un lavoro a sè stante, tutelabile contro chiunque, fosse pure l'autore stesso dell'opera da cui è stata tratta la trama, è posto bene in rilievo dal 3° cpv. dell'art. 14 della *Convenzione di Berna riveduta a Roma*: « Sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre reproduite ou adaptée, l'oeuvre cinématographique est protegée comme une oeuvre originale ».

20. — *Gli autori della pellicola.*

Ma anche la pellicola cinematografica costituisce — anzi, costituisce sempre, il risultato del lavoro di più persone: sorge così, assai complessa, la questione d'indagare quale e quanta parte di questo lavoro abbia carattere di lavoro creativo e quali siano i diritti spettanti agli autori di questi vari lavori creativi. Si presentano come collaboratori nella pellicola cinematografica: l'inscenatore o direttore artistico « metteur en scène »; gli artisti; gli scenografi ed i vestiaristi; i fotografi operatori; gli altri artefici, esecutori materiali della pellicola stessa.

Le due ultime categorie possono essere senz'altro escluse da ogni partecipazione al diritto d'autore sull'opera cinematografica: ciò potrebbe parere discorde con la tutela accordata all'opera fotografica, ma la legge considera l'opera fotografica indipendente, mentre nel film, ordinariamente, il fotografo opera sotto la direzione e gli ordini dell'inscenatore (1). Quanto a coloro, poi, che dispongono lo scenario ed il vestiario, essi non fanno più di un lavoro senza originalità e guidato dall'inscenatore (2).

Costanti fattori intellettuali della pellicola restano, adunque, gli artisti e l'inscenatore. Infatti, l'azione mimica degli artisti presenta tutti i caratteri di una vera e propria elaborazione creativa ed individuale della forma esterna dell'opera cinematografica, perchè questa è manifestata al pubblico appunto dagli atteggiamenti, dalle espressioni e dai movimenti mimici che gli artisti ritrovano e creano con sforzo

(1) L'operatore o fotografo cinematografico non può avere in alcun modo diritti d'autore: egli ha esclusivamente una funzione tecnica e, spesso — anche in tal campo — non è se non l'esecutore del direttore artistico. Tutto egli fa sotto la guida del direttore: la preparazione e fissazione della località e del punto da cui deve ritrarre le scene, ecc. Ha perciò un còmpito tutto materiale, in cui non si può riscontrare nulla di creativo e di originale. Altra, s'intende bene, è la questione, quando si tratti di cosiddetti « film dal vero », paesaggi, cortei, cerimonie, ecc. dei quali, come già si è accennato, l'operatore cinematografico è l'unico autore ed il titolare, quindi, del relativo diritto. Questa è anche l'opinione della maggior parte degli scrittori: v. ad es. la von Erffa, *op. cit.* pag. 259 e l'Allfeld da questa citato; l'Ascoli, *art. cit.*; il Tiranty, *op. cit.* pag. 78; il Piola Caselli, *op. cit.* 1927, n. 163; Cfr. anche Maugras et Guégan, *op. cit.* pag. 105 e la sentenza ivi riferita.

(2) Le funzioni, poi, dei vestiaristi, degli scenografi decoratori, ecc. non differiscono in nulla da quelle dei loro colleghi del teatro ordinario: essi non mettono, perciò, in esse alcun elemento creativo nella formazione dell'opera cinematografica. Tuttavia, tendendo oggi la decorazione e lo stile delle scene ad assumere sempre più grande e significativa importanza, sopratutto nella creazione dei « film d'arte », si potrebbe pensare, perciò, ad una maggiore rilevanza dell'opera delle persone che hanno quelle attribuzioni: ma noi crediamo che lo scenografo possa, se mai, accampare un diritto d'autore solo sulle proprie creazioni, come ad es. bozzetti, figurini, ecc., non pure sul film, considerato nel suo complesso.

artistico proprio, sulla scorta del libretto e delle istruzioni e direzioni dell'organizzatore del film: l'opera loro — materializzata dalla pellicola cinematografica — è una vera e propria opera dell'ingegno.

Ma non tutti gli artisti che agiscono in un film possono considerarsene coautori: occorre escludere, in linea di principio, tutti gli interpreti di parti secondarie, che compiono azioni appartenenti al novero degli atti comuni della vita quotidiana e che non costituiscono gli elementi essenziali di quella rappresentazione di idee, di sentimenti o di emozioni, nella quale si esplica lo sviluppo dell'azione drammatica. Quanto al diritto d'autore del direttore artistico fu qualche volta messo in dubbio — o addirittura negato (1) — con argomenti, però, che si riferiscono piuttosto alla comune opera dell'inscenatore, nelle opere teatrali. Or bene, questi argomenti non reggono nei riguardi di opere che — come le cinematografiche — sono basate unicamente sull'impressione visiva, dove, perciò, è preminente l'opera di chi dirige, per così dire, la creazione di quest'impressione; e giustamente il De Sanctis (2), in un suo non recente articolo, osservò che il soggetto ed il linguaggio mimico realizzano la loro unità artistica grazie a codesto terzo fattore della « direzione artistica » — in cui appare l'elemento sintetico, specifico dell'opera cinematografica. Del resto, non può più dubitarsi — di fronte alla chiara dizione della legge — che il direttore artistico non sia considerato come coautore della pellicola, perchè la frase « autore della pellicola cinematografica » di cui agli art. 20 e 21 non può evidentemente riferirsi ai soli interpreti del film.

Ricapitolando, sono certamente da escludere dal novero degli « autori » della pellicola tutti i cooperatori materiali, cioè quelli che esplicano un'attività puramente meccanica nella lavorazione del film e quegli artefici che — pur esplicando un'opera di ordine intellettuale — non assurgono, però, alla dignità di coautori. Sono, invece, da considerarsi come aventi natura creativa, durante il processo di realizzazione del film, sia l'attività diretta a rappresentare, col linguaggio mimico, l'azione ideata nella trama — interpreti principali — sia l'attività rivolta a fondere insieme, in un tutto armonico ed artistico, lo svolgimento dell'azione di modo che ne risulti omogenea e colorita l'interpretazione — direttore artistico.

---

(1) V. ad es. il *già cit. art.* dell'Ascoli.

(2) Cfr. De Sanctis: *Gli elementi creativi nell'opera cinematografica,* già cit. pag. 156 e segg. E, per la stessa opinione v. Tiranty, *op. cit.* pag. 76; Piola Caselli, *op. cit.* 1927, n. 163; Alexander Elster, *art. già cit.*; Iules Destree: *Il diritto d'autore in cinematografia,* su « Rivista Intern. del Cinema Educatore », 1931, pag. 1061 e segg.

21. — *L'autore della musica.*

Con la possente conquista dello schermo da parte del film sonoro e la sua entusiastica affermazione, un nuovo fattore — il fattore « musica » — è venuto a rivestire carattere intellettuale ed autonomo nella formazione dell'opera cinematografica: la sonorizzazione del film è oramai divenuta un elemento così necessario ed indispensabile al buon esito commerciale del film medesimo ed alla buona accoglienza di esso da parte del pubblico che ben possiamo asserire oggi la produzione del film cosiddetto « muto » totalmente sorpassata e scomparsa.

L'elemento musicale — è quasi ovvio il dirlo — rientra, senza dubbio alcuno, nel novero degli elementi da noi chiamati « creativi dell'opera cinematografica » ed è uno di quelli, anzi — come l'altro della attività del direttore artistico — che sempre maggiore importanza tendono ad assumere nell'ulteriore svilupparsi della cinematografia. La legge del 1925 — pur non essendo intervenuta che al tempo dei primissimi esperimenti d'applicazione di musica sincronica sulla pellicola stessa del film — riconobbe nel musicista che avesse composto musica originale ed espressamente scritta un'altra categoria di membri della comunione cinematografica: ed il fatto che il legislatore abbia attribuito a questa categoria la terza parte dei diritti d'autore sull'opera complessiva, pur se con la clausola del « salvo patto contrario » — equiparando così l'importanza creativa della musica, nel film, a quella del libretto o della pellicola cinematografica — è sintomatica prova che egli dovette presentire e comprendere il non lontano potente affermarsi sullo schermo di questo mirabile elemento di armonia sonora.

22. — *Comunione del diritto d'autore fra i creatori dell'opera cinematografica.*

Dato adunque il fatto che il film è necessariamente opera di più coautori, dobbiamo ora ricercare quale sia il rapporto giuridico fra essi: possiamo, in altri termini, parlare, tra i coautori del film, di una comunione del diritto d'autore?

Questo punto — che ora è abbastanza chiaramente regolato nella legge, e per l'opera musicale (art. 19) e per quella cinematografica (art. 20 e 21) — fu, invece, particolarmente nei riguardi della prima, molto controverso nella dottrina: chè, mentre alcuni negarono potersi

avere una comunione di diritti tra librettista e compositore (1), altri, invece, furono di quest'opinione convinti sostenitori (2). Senza risolvere la questione nei riguardi dell'opera musicale, noi crediamo che per l'opera cinematografica debba senza esitazione parlarsi, tra l'autore del libretto, quello della musica e gli autori della pellicola, di vera e propria comunione del diritto d'autore: nessun dubbio è lecito, del resto, dopo la chiara dizione adoperata dall'art. 21 della legge. Bisogna, però, aggiungere che se la comunione in parola — cioè su beni immateriali — ha molta analogìa con la comproprietà ordinaria o su beni materiali, non si identifica, tuttavia, con questa. « Appunto perchè si tratta — osserva esattamente il Ferrara (3) — di beni immateriali così intimamente collegati alla persona dell'autore, come lo sono le opere dell'ingegno, l'inerenza del diritto reale alle persone dei coautori deve necessariamente imporre delle modificazioni e delle deroghe alle norme della comproprietà ordinaria ». La tendenza prevalente è, però, nel senso di uniformare la legge speciale al diritto comune, regolando, per quanto possibile, il regime della comunione del diritto d'autore sulla base della comunione ordinaria (4).

23. — *Permanenza di tale comunione rispetto ai soli diritti personali.*

Un altro punto è bene chiarire in tema di comunione del diritto d'autore sull'opera cinematografica: ed è che spesso, in pratica, questa comunione permane relativamente ai soli diritti personali sul film — che, come dicemmo, sono strettamente inerenti alla persona degli autori e perciò inscindibili — non già rispetto ai diritti patrimoniali, cioè di

---

(1) È fin troppo nota la celebre controversia VERGA-MASCAGNI, assai sproporzionatamente giudicata, che dette luogo ad una viva reazione tra gli scrittori contro il principio della comunione di diritti tra poeta e compositore. Il GABBA, ad es., sostenne che il compositore fosse il solo titolare del diritto d'autore sull'opera musicale e che anzi egli godesse di un diritto d'autore anche sul libretto, in comune col librettista: (GABBA: *Compositore di musica e poeta* in « Questioni di diritto civile » I, pag. 307). Cfr. anche BIANCHI F.: *Diritto d'autore sopra un'opera musicale* in « Foro it. » 1891, I, 788 e MARGHIERI: *Esame degli art. 5 e 6 della legge sui diritti d'autore* in « Diritto e Giurisprudenza », VII, 1.

(2) Così, ad es. l'AMAR, *op. cit.* pag. 82, il ROSMINI: *Diritto d'autore,* n. 128 e segg.; il PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1927, n. 156 ed infine lo STOLF, *op. cit.* 1932, n. 834.

(3) FERRARA, *op. cit.* a n. 18, pag. 479.

(4) Questa tendenza fu particolarmente affermata nei lavori preparatori alla vigente legge sul diritto d'autore (v. *Relazione della Commissione istituita con D. M. 17 aprile 1917, pag. 23*) ed in tal senso si modificò l'art. 5 del *vecchio T .U.*, ora art. 18 della legge, richiedendosi, d'allora in poi, per l'esercizio del diritto d'autore sopra un'opera in comunione, il consenso di tutti gli aventi diritto, nel mentre che le vecchie disposizioni accordavano a ciascun coautore la facoltà di esercitare tale diritto per intero.

sfruttamento economico del film medesimo che, in genere, vengono trasmessi dai titolari del diritto d'autore all'impresa che organizza la produzione dei film.

Nell'industria cinematografica, invero, si manifesta nella generalità dei casi un vivo processo di accentramento. L'imprenditore, come vedremo, acquista per mezzo di completa cessione i diritti che hanno l'autore del libretto ed il musicista allo sfruttamento della loro opera e per mezzo del contratto di locazione d'opera quello — sempre d'ordine patrimoniale, ben s'intende — spettante agli autori della pellicola: di guisa che egli può considerarsi come titolare dei diritti sull'intera opera cinematografica e, di conseguenza, completamente disporne. La comunione, ripetiamo, permane in tal caso nei riguardi dei soli diritti personali (1).

24. — *Quale sia la natura giuridica del contratto diretto a creare in collaborazione un'opera cinematografica.*

Fissato il concetto della comunione — che è lo stato in cui vengono a trovarsi più partecipanti al diritto d'autore su di una stessa opera — cerchiamo di determinare, in qualche modo, la natura del negozio giuridico che a tale comunione dà luogo. Domandiamoci, in altri termini, prescindendo dalle eventuali cessioni e dai contratti di locazione d'opera che attuano nella pratica l'accentramento di tutti i diritti patrimoniali d'autore nella sola persona dello imprenditore: è possibile stabilire, da un punto di vista generale, quale sia la natura giuridica del contratto diretto a creare in collaborazione un'opera dell'ingegno?

Il problema fu posto, principalmente, per il contratto interceduto fra librettista e compositore, nelle opere musicali: quando, ad es., il

---

(1) I diritti personali — come vedemmo al n. 9 — permangono sempre, sia che si tratti di espressa cessione del diritto d'autore sia che questa risulti implicitamente dal contratto di locazione d'opera, com'è, ad es., nei rapporti tra artisti ed imprenditore. V. al riguardo il PIOLA CASELLI, *op. cit.* 1927, n. 142, pagg. 327-328, che recisamente respinge l'opinione della dottrina francese e di qualche autore tedesco (il Kohler), secondo la quale colui che collabora in un'opera, per commissione od al soldo di un altro coautore, rinuncia a favore di costui alla « paternità » dell'opera. Il diritto alla paternità dell'opera — e, con questo, tutti gli altri diritti morali — non possono acquistarsi che effettivamente collaborando alla creazione dell'opera stessa.

Anche la VON ERFFA — *op. cit.* pag. 265 — affermò che all'imprenditore venissero trasferite tutte le facoltà derivanti dal diritto d'autore: non soltanto, così, quelle patrimoniali — come lo sfruttamento commerciale, la divulgazione, la rappresentazione — ma anche quelle più strettamente personali. Ripetiamo, però, questa concezione non ci sembra in alcun modo da accogliere, dati i principi già da noi accettati sull'intrasmissibilità dei diritti personali.

librettista non si disinteressi, con un contratto di cessione assoluta, dell'ulteriore vita dell'opera, ma stabilisca particolari modalità, vantaggi ed oneri, nei suoi riguardi, (il caso in cui il librettista assuma l'obbligo di contribuire alle spese per mettere su l'opera e per rappresentarla ovvero stipuli, per sua rimunerazione, invece di una somma fissa, la prestazione di una data percentuale sugli incassi, e così via). Pur nei riguardi, però, delle opere cinematografiche, potrebbe il problema stesso essere posto quando, per avventura, non vi sia un imprenditore che accentri in sè, mediante cessioni o locazioni d'opera, l'intero diritto d'autore sul film, ma tutti i creatori di esso — autore del soggetto, direttore artistico, compositore ed interpreti — si accordino per mettere su una pellicola cinematografica e ripartirsene, poi, gli utili, secondo una data proporzione. Nella giurisprudenza — oltre a numerose questioni in tema di opere musicali — abbiamo avuto anche qualche caso, seppure non molto recente, in materia cinematografica (1): e ciò dimostra due cose. La prima, che non è poi del tutto fuori della realtà l'ipotesi da noi prospettata e, la seconda, che all'attuale formidabile sviluppo della produzione cinematografica è connesso — e necessario — l'accentramento nelle mani di un solo di ogni arma di sfruttamento e di speculazione commerciale. La soluzione del problema è stata, ed è, abbastanza controversa. La Corte di Appello di Palermo, in una ormai troppo discussa sentenza, ritenne già che « il contratto tra librettista e compositore non è qualificato e si limita a porre in essere uno stato di comunione » (2). Lo Ziino, invece, in nota alla detta sentenza, sostenne doversi trattare di una vera e propria società, quante volte sia caratterizzata dallo scopo di lucro, mentre il Tiranty (3) e, recentemente, lo Stolfi (4), sono d'avviso che debba parlarsi di un contratto autonomo, che dai contratti affini deve trarre norma.

Senza indugiarci ad esaminare gli argomenti addotti da questi scrittori a sostegno delle rispettive opinioni, noi limitiamo il nostro esame al solo caso delle opere cinematografiche e crediamo di non potere, in tale

(1) V. per es. la controversia *Zacconi-Itala Film*, riportata in TIRANTY, *op. cit.* pag. 84. Per la creazione del film « La forza della coscienza » lo Zacconi doveva prestare l'opera propria, in concorso con altri artisti della sua « troupe », mentre l'Itala Film s'impegnava a fornire l'uso del personale e del materiale del suo teatro di Grugliasco: gli utili sarebbero stati divisi a metà. Però il Tribunale di Torino, con sentenza 27 dicembre 1918, decise trattarsi di un caso ordinario di locazione d'opera.

(2) *Sentenza 30 aprile 1915* su « Giurisprudenza italiana », 1915, I, 2, 460, con la nota dello ZIINO: *Contratto di Società tra librettista e compositore.*

(3) TIRANTY, *op. cit.* pag. 83.

(4) STOLFI, *op. cit.* 1932, Vol. II, n. 1370.

materia, accogliere una soluzione unica e generale per tutti i casi in cui la comunione del diritto d'autore sia non soltanto d'indole personale, ma pur nei riguardi patrimoniali. È alle particolari modalità di ogni singolo contratto diretto a creare in collaborazione un'opera dell'ingegno ed a ripartirne gli utili che dobbiamo attingere, per configurarne la natura giuridica: non possiamo, in altri termini, stabilire in via astratta che vi è società od altro contratto più o meno affine, ma è necessario che esaminiamo prima, volta per volta, il contratto interceduto tra gli autori per poterlo ricondurre ad un determinato istituto. Così abbiamo società tutte le volte che vi sia partecipazione non soltanto negli utili ma anche nelle perdite e che, inoltre, intervengano tutti gli altri requisiti dalla legge richiesti per la configurazione di tale contratto, e così via. Che se poi, per l'inesperienza o la poca conoscenza del diritto di alcuna delle parti, non ci sia possibile riscontrare gli estremi di questo o quell'istituto dalla legge disciplinato, allora potremo scantonare e dire, come già la Corte di Palermo, che si è voluto porre in essere uno stato di comunione, senza più oltre investigare.

25. — *Disposizioni contenute nella legge sul diritto d'autore, art. 20.*

All'articolo 20 la legge vigente espressamente dispone che — salvo patto contrario — il diritto d'autore sopra un'opera cinematografica spetta per metà all'autore del libretto e per metà all'autore della pellicola cinematografica, in analogìa a quanto, nell'art. 19, è stabilito nei riguardi dell'opera musicale: metà all'autore della parte letteraria, metà a quello dello spartito.

Qualora, poi, all'opera abbia partecipato un musicista (1) con musica originale scritta espressamente, il diritto d'autore spetterà in parti eguali all'autore del libretto, all'autore della musica ed all'autore della pellicola.

Non vogliamo qui discutere i criteri della Commissione di riforma (2) che la guidarono a stabilire una presunzione press'a poco identica a quella implicitamente risultante dall'art. 5 della vecchia legge,

(1) Allo stadio attuale di sviluppo dell'industria cinematografica — lo abbiamo già detto — non v'è più da fare un caso a sè dell'ipotesi del film con accompagnamento di musica, in quanto oggi la sonorizzazione è divenuta un vero e proprio elemento integratore dell'efficacia estetico-drammatica dell'opera cinematografica e, quindi, del miglior esito della stessa.

(2) V. *Relazione della Commissione istituita con D. M. 17 aprile 1917.*

articolo che a tante discussioni e controversie aveva dato luogo, a proposito della celebre causa Verga-Mascagni e contro cui si era levata la voce di autorevoli giuristi, quali il Gabba, il Marghieri, il Bianchi Ferdinando (1). L'opportunità di simile norma ci sembra addirittura da escludere nei riguardi dell'opera cinematografica, in cui è a prima vista rilevabile l'assai maggiore importanza dell'opera di realizzazione cinematografica e della sonorizzazione nei confronti di quelle dell'autore del libretto — a meno che, s'intende, non si tratti di uno scrittore ultracelebre il quale vorrà pretendere, come misura minima di compenso, la metà degli utili!! — Del resto, abbiamo già detto che la pratica si giova sempre della riserva « salvo patto contrario » che rende sovrane le parti nello stabilire — e ciò avviene nella totalità assoluta dei casi — un equo compenso agli autori della parte letteraria e riservare, così, soltanto al compositore od agli autori della pellicola cinematografica — e per essi alla Casa Editrice od all'Impresa dei film — la partecipazione alla buona o cattiva fortuna dell'opera.

26. — *Disposizioni contenute nell'articolo 21.*

Equamente, infine, l'art. 21 della legge concede all'autore della pellicola la facoltà di disposizione dell'intera opera cinematografica, anche senza il consenso dell'autore del libretto e del musicista, fermi restando i diritti derivanti dalla comunione, mentre, d'altro canto, riserva all'autore del libretto la facoltà esclusiva di pubblicarlo separatamente e di trarne opera letteraria ed artistica di altra specie ed al musicista la facoltà di pubblicare e di eseguire separatamente la musica. Risponde, invero, ad una pratica esigenza che possa l'autore della pellicola proiettarla e disporne indipendentemente dalla volontà dell'autore del libretto e del compositore, salvi naturalmente i diritti patrimoniali a costoro spettanti.

GIOVANNI VETRANO

Nei prossimi numeri pubblicheremo il seguito di questo saggio.

---

(1) V. scritti citati nella nota 1ª al n. 22.

Note

1. *Alla Camera ed al Senato il Ministro per la Stampa e la Propaganda, nella relazione sul bilancio del suo Dicastero, si è occupato ampiamente della cinematografia. E se ne è occupato con quella larghezza di vedute, con quella precisione di indirizzi, con quella chiarezza di orientamenti che è consuetudinaria del Fascismo nella esposizione dei problemi che più da vicino interessano la salute morale della Nazione.*

Il Ministro ha riconosciuto il valore industriale della cinematografia, di cui ha messo in luce l'enorme progresso finanziario compiuto dalle sue lontane origini, dai 35 franchi del primo spettacolo cinematografico del mondo, nel 1895, ai giorni nostri, ai 150.000.000 che quotidianamente sono spesi nelle sale cinematografiche del mondo. Ha anche notato come il capitale impiegato nella cinematografia italiana dagli anni dell'intervento dello Stato sia cresciuto in maniera vertiginosa: da 18 milioni, nel 1935, al momento dell'intervento statale, saliva a 39 milioni nel '36, raggiungeva i 71 milioni nel '37. In paritempo si aumentava e si potenziava il prodotto cinematografico italiano, si estendevano i suoi rapporti con le cinematografie estere, si raggiungeva un grado di perfezione tecnica non prima supponibile in Italia.

Ma se queste cifre e questi fattori economici hanno formato oggetto di attenzione da parte del Ministro, ciò che veramente ha richiamato, fermato e precisato la sua acuta indagine della situazione cinematografica italiana è stato meno il lato finanziario della questione che non il lato spirituale. Sul quale Egli si è espresso con termini inequivocabili riaffermando ancora una volta in forma decisiva la necessità del controllo statale, continuo, diretto, vigile.

In questi giorni, poco dopo le sedute della Camera e del Senato nelle quali ha parlato il Ministro Alfieri, un importante mutamento si verificava nei confronti del suo dicastero: un mutamento di titolo che, adeguandosi ai reali compiti del Ministero, indica anche una funzione precisa ed un carattere netto. Il « Ministero per la Stampa e la Propaganda » è divenuto il « Ministero della Cultura Popolare ». Tutti coloro che hanno commentato questo cambiamento hanno anche rilevato la vastissima portata del nuovo titolo che spetta all'ancor giovanissimo Ministero. Ma noi crediamo che in pochi campi tale titolo debba avere effetti così vasti e risonanze così essenziali come nel campo cinematografico.

« Sono 700.000 gli italiani che ogni giorno frequentano il cinematografo. È una cifra che giustifica ampiamente anzi impone una severa politica cinematografica. Quindi il controllo dello Stato non può non essere particolarmente vigile a tutela sopratutto del Regime e della sanità della razza ». Queste

parole che il Ministro ha pronunciato nel suo discorso al Senato prendono, alla luce del titolo nuovo del Ministero, un valore altissimo ed un significato vastissimo.

Di tutte le attività artistiche del nostro tempo, compresa la radio, quella che ha carattere maggiormente popolare, quella che più da vicino interessa il popolo, quella che più direttamente influisce sul suo animo, sul suo sentimento e sulla sua cultura è certamente la cinematografia. Che, come ha detto Mussolini, « parla agli occhi, cioè... parla un linguaggio comprensibile a tutti i popoli della terra ». *Un linguaggio che il popolo capisce immediatamente e direttamente, più assai che non quello della parola che, anche nei casi più semplici e più immediati, richiede una certa sia pur minima preparazione intellettuale e culturale per essere inteso in tutta la sua portata.*

La cinematografia fascista, riorganizzata e creata nell'ambito del Ministero per la Cultura Popolare, si dovrà quindi rivolgere sempre maggiormente al popolo, ricercare l'immediato contatto con i più vasti strati della popolazione, trovare quelle forme e quegli aspetti che possano attrarre verso la produzione italiana l'anima e l'interessamento del popolo italiano. È in questo senso che il lato spirituale del problema cinematografico così opportunamente messo in grande rilievo dal Ministro appare ed è veramente il lato fondamentale della questione.

Poichè quando il film italiano avrà preso diretto contatto con l'anima del popolo, il popolo stesso darà anche un nuovo impulso all'aspetto finanziario del problema aumentando con un'affluenza sempre maggiore il reddito industriale del film stesso.

2. *Alla Camera, in sede di bilancio del Ministero per la Stampa e la Propaganda, l'on. Giunta ha sostenuto che il Centro Sperimentale non serve a nulla perchè le scuole cinematografiche, in linea di principio, non possono avere alcuna efficacia e perchè al Centro non ci sarebbero elementi notevoli.*

Ora facciamo osservare all'on. Giunta che le scuole valgono per quello che sono, e cioè per il metodo e per i risultati.

Che noi sappiamo l'on. Giunta non conosce il funzionamento del Centro, i metodi che vi si impiegano, gli elementi che lo compongono, i risultati che si sono raggiunti. Al massimo potrà sapere che quei due o tre allievi che hanno finora lavorato con parti principali nella produzione ordinaria (Ethel Maggi, Silvio Bagolini, Roberto Villa, Alida Valli) non sono del tutto indegni se registi e industriali sono indotti ad avvalersene. Il Centro, del resto, non ha che due anni di vita. E in due anni si è giunti a delle realizzazioni che, non essendo materia pubblicitaria, conoscono solo quelli che hanno esaminato seriamente il problema e prima di parlarne hanno voluto informarsi.

E allora? Allora noi siamo a disposizione dell'on. Giunta, se vorrà visitare il Centro Sperimentale e prendere cognizione di quello che oggi non conosce nè può conoscere.

Dopo di che potremo, come è nostro costume, prendere in considerazione le eventuali critiche che l'on. Giunta potrà fare con reale e diretta conoscenza del Centro e magari anche giovarcene, come l'on. Giunta potrà giovarsi del Centro Sperimentale e dei suoi elementi.

3. *Nel numero scorso abbiamo polemizzato con Vittorio Mussolini a proposito delle funzioni della critica. Ora, nel numero del 27 maggio del* Popolo d'Italia, *in un articolo « Ancora della critica », Vittorio Mussolini precisa il suo punto di vista sul problema e chiarisce le sue idee in una forma che ci trova pienamente consenzienti, con dei fini ai quali diamo, « toto corde », la nostra piena adesione.*

Consenzienti nelle idee generali e nei casi particolari; nel fatto che « il Cinema Italiano vuol gente nuova, attori nuovi, registi nuovi, etc. » e nel fatto che « il critico, se ha la possibilità, deve essere più vicino alla realizzazione del film, assistere sin dall'inizio, penetrare tra i santoni degli studii... invece di restare appostato all'uscita del film per fucilarlo sulle colonne del giornale o della rivista ». Noi abbiamo sostenuto e sosteniamo tuttora non essere necessario per il critico « fare » dei film, che, tra l'altre cose, potrebbero anche essere dei brutti film: ma che il critico conosca da vicino la cinematografia quale è, che non si chiuda nella torre d'avorio delle disquisizioni estetiche ma mantenga sempre un immediato e stretto contatto con la realtà della produzione, che sappia distinguere i mezzi tecnici nel loro uso e nei loro effetti per giudicare dei risultati ottenuti, che sappia quali difficoltà si sono incontrate per poter vedere come sono state risolte e quindi giudicare con conoscenza di fatto delle qualità tecniche ed artistiche di chi le ha risolte, tutto questo è giusto e sacrosanto. Proprio a questi fini si era istituito presso il « Centro Sperimentale di Cinematografia » un corso « tecnico » per giornalisti cinematografici: corso che non si è mai iniziato perchè i giornalisti cinematografici iscritti erano pochini pochini. Fra questi, è da notarlo, si contava un solo *critico di quotidiano. Tutti gli altri, evidentemente, sono certi di conoscere profondamente la cinematografia, nei suoi aspetti tecnici e produttivi: di molti, noi siamo pronti a scommettere che non sanno distinguere una macchina da ripresa da una caffettiera elettrica. E proprio a questi fini è nata questa rivista: che non vuol fare soltanto della estetica, non è orientata affatto verso la sottigliezza critica astratta, ma tende ad inserire nell'esame critico una conoscenza tecnica concreta, tende a dare alla critica una maggiore serietà pratica attraverso una chiarificazione della struttura tecnica e della « costruzione » del film.*

Ma ritorniamo su un altro aspetto del problema cinematografico a proposito del quale, come s'è già detto, siamo pienamente d'accordo con Vittorio Mussolini: sul problema del rinnovamento dei quadri della nostra cinematografia. Ecco cosa scrive Vittorio Mussolini:

« Bisogna aiutare la gente nuova che vuol fare del cinematografo e conseguentemente i giovani. Basta con le solite attricette che per fare il loro ruolo devono essere necessariamente le amanti di qualcuno della cricca, sicchè non è possibile far del cinema con la gente per bene; basta col produttore che vuol sentire solo parlare di attori centenari con una zampa già nella fossa; basta con quelle pretese del tutto hollywoodiane di artisti e di registi che immancabilmente dopo un mese sono di nuovo al verde dimostrando quanto sia poco pulito tutto o quasi l'ambiente ».

Tutte parole di una tale verità che non abbisognano di commento: se mai si può aggiungere che il « Centro Sperimentale » è nato proprio per questo

e con questo scopo, con tutti questi scopi. Pensate un po' se qui, dove si è giovani, tra giovani, non si debba controfirmare con gioia quello che scrive con tanta esattezza Vittorio Mussolini. Riprova questa che, anche se nei problemi di minima importanza si può essere in disaccordo, e discutere e polemizzare, su quelli che sono i problemi fondamentali ci si ritrova sempre.

C'è però un fatto, uno solo, che vorremmo far notare all'egregio collega. Ed è questo. Egli aggiunge: « basta col concedere permessi e sovvenzioni per autentiche porcherie senza capo nè coda »; e poco più su aveva già scritto a proposito dei compiti anche tecnici della critica:

« Voi direte: ma la Direzione della cinematografia non ha questo compito? Certo che lo ha. È sorta apposta. Ma talvolta dal solo soggetto non si può vedere il buon mattino, e tutte le iniziative vanno aiutate, almeno nelle prime prove.

« Comunque si è forse abusato qualche volta di questo potere e ne sono usciti certi film da fare accapponare la pelle e urlare alla Tarzan. Ora, non si vuole che tutti i film siano dei capolavori e trattino soggetti altamente istruttivi, patriottici, elevati, anzi una buona produzione commerciale è quello che di meglio si possa avere ora, ma questa deve essere, almeno nelle intenzioni, decorosa, ben svolta, geniale. Una buona intenzione può salvare tutto se è sincera. Che pietà veder sciupato Totò in un soggettino così scemo, così privo di significato, così poco bagnato di sudore creativo, messo su pezzo per pezzo con motivi presi da tutti i comici mondiali (la scena tra la bimba e Totò ci ha ricordato le sequenze indimenticabili di « Il monello » con Charlie Chaplin e Jackie Coogan) quando con un po' più di buona volontà si poteva fare opera meritevole.

« Moltissima gente si è chiesta come si ottengano i permessi dalle Autorità Superiori di girare tali film. Mistero. E in più casi anche dalla sola lettura del soggetto ci si poteva accorgere benissimo che non si sarebbe fatto un passettino avanti, ma purtroppo qualche passo di corsa all'indietro, come il gambero ».

Ora bisogna chiarire una buona volta che solo un 50 % circa dei film che si realizzano in Italia sono approvati *dal Ministero e solo una piccola parte di quelli che restano sono* « sovvenzionati »: *proprio quelli in mezzo ai quali si trovano i film che hanno avuto più successo così dal punto di vista artistico come da quello commerciale. Gli altri (e non son pochi) sono stati fatti senza aiuto statale, al di fuori dell'orbita della Direzione Generale, talvolta nettamente* contro *il consiglio, l'avvertimento, la ripetuta insistenza della Direzione Generale. E son proprio quelli cui forse Vittorio Mussolini pensava quando scriveva di « autentiche porcherie senza capo nè coda »: comunque è certo che sono quelli che hanno fatto i più formidabili fiaschi ed hanno sollevato le più acerbe critiche. Tutti fatti contro il parere della Direzione, salvo uno, « Ballerine ». Ma qui il discorso sarebbe troppo lungo e non è da farsi in questa sede: un giorno, tuttavia, sarà opportuno farlo.*

L'equivoco in cui cade moltissima parte del pubblico italiano ed in cui è caduto forse anche Vittorio Mussolini, è quello di credere che tutti *i film che si fanno in Italia siano approvati dalla Direzione Generale o che questa* abbia *il potere di* non *far realizzare quei film che, a priori, sa già non poter*

dare che delle « porcherie senza capo nè coda ». E il caso del film di Totò è proprio uno di questi. La « revisione »? Sì; in questa sede è possibile vietare un film per indegnità artistica. Ma si tratta proprio di quella azione « repressiva » che talvolta incide su fattori economici ed umani che non si possono calpestare, quella azione repressiva che Vittorio Mussolini stesso condanna in favore di una azione « preventiva », nella linea dell'azione generale del Regime.

E allora? La Direzione Generale agisce con i poteri che ha: fa quello che può per inserire elementi nuovi (e sarà fatto un elenco comprendente nomi di autori, sceneggiatori, musicisti, registi, attori, operatori, tecnici, scenografi, etc. che costituirà per molti una rivelazione), ha creato un organismo atto a metterli in luce, cerca di ottenere, nel campo dei film sovvenzionati, dove può intervenire, che si facciano opere interessanti ed ottime, artisticamente, tecnicamente, moralmente e politicamente. E il più delle volte ci riesce.

Ma non può giungere, perchè non ne ha il potere, laddove la presunzione, il dilettantismo, la bassa speculazione, danno origine ad iniziative che si risolvono in « porcherie » che non danneggiano solo chi le fa, ma tutta la cinematografia italiana.

4. *I critici cinematografici italiani, i giornalisti cinematografici in genere, i correttori di bozze, quanti hanno occasione di scrivere di cinematografia (compresi coloro che redigono i manifesti cinematografici) sono pregati una volta per tutte di decidersi, dopo venti anni che il regista francese fa del cinema, a rammentare che Abel Gance si chiama Gance e non Gange come normalmente si trova scritto sui giornali e su altre importanti e dotte pubblicazioni. Sebbene il regista francese sia un fiume di retorica non c'è ragione per confonderlo con un fiume sacro.*

5. *Ecco alcune interessanti considerazioni sui mezzi di illuminazione impiegati in America.*

« Gli « spots » sono quasi esclusivamente adoperati per l'illuminazione interna.

Gli « spots » più usati sono i 4000 W. ed i 2000 W., a specchio parabolico.

Negli ambienti di maggior sviluppo, spots ad arco da 120 Amp. e condensatori vengono addizionati alle batterie da 4000 e 2000 W., per ottenere la necessaria brillantezza nelle grandi luci. Qua e là qualche « Broad » (con due lampade da 1000 W. accoppiate) viene usata a scopo di diffusione accessoria.

La peculiarità del sistema di illuminazione d'oltre Oceano è costituita dall'uso inverosimile dei « Baby Spots » a incandescenza, con specchio di riflessione, e a condensatori.

È ai « Baby Spots » che viene affidato il compito di dare i rilievi a zona limitata: sono usati tanto per le grandi luci (a condensatore) quanto a scopo diffusorio (a specchio), sopratutto nei primi e primissimi piani. I « Baby Spots » sono i veri pennelli del Direttore di Fotografia.

Ogni teatro di un grande stabilimento ha la sua dotazione di materiale da illuminazione da usarsi in quel dato teatro soltanto, così da evitare costosa dispersione di lavoro altrimenti richiesto per i trasporti continui fra i vari teatri e, incidentalmente, permettere a tutto l'equipaggiamento un periodo di utilità effettiva di gran lunga superiore a quello di simile materiale sottoposto a costanti traslochi.

Ogni lampada o spot ha, fissata all'albero o treppiede di sostegno, una cassetta contenente i vari mezzi diffusori (garze, sete, gelatine preparate a giustezza da poter essere immesse nel ricettacolo apposito costruito sul fronte della lampada) ed ogni teatro ha una dotazione adeguata al materiale assegnato al teatro stesso, di « Hoods » (tubi paraluce cilindrici o rettangolari), di sezioni diverse e di diverse lunghezze, che servono per limitare l'azione della luce di ogni lampada ad una speciale zona soltanto.

Date le dimensioni dei teatri moderni, le varie prese di corrente sono, quasi invariabilmente, calate dall'alto delle passerelle immediatamente sovrastanti agli ambienti in lavorazione. Così si evitano tutti quei grovigli di cavi che impacciano notevolmente i movimenti dei materiali sul piano della scena (lampade, macchine da presa, ecc.) e così viene notevolmente allungata la vira dei cavi stessi.

Naturalmente, tutti gli elementi di illuminazione sono collegati ad una griglia centrale di presa di corrente, controllata a distanza dal capo elettricista, a mezzo di un semplice pulsante.

Le lampade adibite ad effetti speciali sono escluse dal circuito principale: sui loro circuiti individuali vengono inseriti dei reostati adeguati, qualora il Direttore di Fotografia ritenga necessario di alterare l'intensità di una o più sorgenti luminose in dipendenza dei movimenti degli attori o di carrellate che abbracciano campi lunghi e primissimi piani.

Il reparto elettrico ha, poi, sempre pronte tutta una infinità di lampade di innumerevoli tipi, candele, lanterne, ecc. con sorgente luminosa di varia forma ed intensità abilmente camuffata allo scopo di rendere « praticabili » tutti quegli oggetti.

Il segreto della tecnica di illuminazione americana risiede nel riconoscimento della necessità assoluta di poter frazionare quanto possibile le sorgenti luminose e di stabilire una luce « chiave » che costituisce il tono medio base della gamma d'illuminazione, e che serve da punto di partenza per stabilire ombre e grandi luci.

Si capisce che ciò avviene entro i limiti dettati dalla pratica. La luce « chiave » è assolutamente indispensabile per poter ottenere un valore costante di qualità attraverso tutto il film. Le concezioni luministiche ambientali possono notevolmente cambiare, ma la « chiave » dà sempre il « la » per ogni inquadratura.

Ultimamente un nuovo tipo di « spot » in gergo hollywoodiano chiamato « Barrel », è stato evoluto da « Mole-Richardson ». È fornito del dispositivo rotatorio dei « Sun Arcs » e dei « G E » però il condensatore piano convesso di questi ultimi è stato sostituito da una lente a rigature concentriche capace di spezzare la luce in modo da dare un cerchio di luce pulita senza la consueta macchina centrale.

Per questa qualità e perchè questa nuova lente è costruita di diametro molto superiore al condensatore normale e fornita di « automatic feed », il « Barrel » viene usato come luce « chiave ».

L'altra preoccupazione è quella di tenere il generale tono di illuminazione piuttosto basso alla sorgente.

Ovviamente è antieconomico bruciare un amperaggio elevato per poi ridurlo con schermaggi eccessivi; ed è ancor più dispendioso perdere del tempo ragguardevole in sede di presa per ridurre le intensità delle singole lampade e correlarle.

In altri termini, è preferibile usare « spots » da 2 a 4 Kw., anzichè quelli da 3 a 5 Kw. che, mi risulta, sono in largo uso nei teatri italiani ». (S. Balboni)

I Libri

Paul Rotha: *Movie Parade.* London, The Studio Ld., 1936.

Ciò che più immediatamente e più evidentemente solleva delle obbiezioni in questo ultimo libro del Rotha è la suddivisione del materiale in tre grandi categorie e, queste a lor volta, in ventiquattro classi, che l'autore stesso riconosce essere discutibile. Egli si augura anzi che sia discussa perchè afferma nella prefazione che dalle discussioni sorgerà il progresso della cinematografia.

Non da discussioni di questo genere, tuttavia. Discussioni sterili e fondate su valori oramai inattivi della cinematografia. È, questa, una specie di casuistica della cinematografia che siamo costretti a fare soltanto perchè ci è impossibile ammettere che un libro il quale vuole e deve avere fondamenti storici sia poi costruito su una divisione che ha carattere puramente e strettamente soggettiva e che non trova nessuna rispondenza di nessun genere in quella fondamentale realtà estetica dalla quale non si può fare astrazione quando si vuol parlare di una materia estetica come la cinematografia. Tanto più quando si pretende di attenersi per la scelta delle opere consacrate nel volume a criterii di natura estetica.

Occorre avvertire a difesa del Rotha che il progresso estetico compiuto in Italia in questi ultimi trenta anni è stato tale che si è lasciato indietro di gran lunga buona parte dei critici stranieri i quali ancor oggi sono fermi su posizioni che noi abbiamo superate da cinque o sei lustri e che non riusciamo più a considerare nemmeno esistenti. In Italia ogni critico che si rispetti ha per lo meno compreso, digerito e sorpassato il crocianesimo: all'estero (meno che in Germania) si può notare ogni giorno che la critica è ancora ai sofismi di una estetica positivista, confusionaria, caotica, imprecisa e tutta fondata su elementi esteriori al fatto « arte », tutti superficiali del fenomeno creativo.

Così questa suddivisione del Rotha non ci sorprende un gran che. Siamo anche disposti ad ammettere che chi consideri l'arte come una « cassettizzazione » delle attività umane può benissimo rifarsi a certi aspetti esteriori di un film per attribuirlo a questa o a quella categoria. Ma, ripetiamo, una suddivisione del genere di quella usata dal Rotha ha, di fronte al valore storico della cinematografia, il grandissimo torto di essere tutta personale, arbitraria, artificiosa, direi quasi capricciosa. Infatti il Rotha stesso non riesce a mantenerla che a prezzo di continui sofismi e di giuochi di prestigio, e le attribuzioni che egli fa sono più sovente regolate da una sua personale convinzione o da una

sua personale impressione (forse anche momentanea) che non da reali fondamenti rinvenuti nelle caratteristiche dei film esaminati.

La divisione, tanto per dare un'idea della sua inammissibilità, è questa: le tre classi sono così divise: film di finzione; film di fatti; film d'avanguardia e di trucco. Apparentemente le tre classi possono essere giustificate: in realtà esse sono, da un punto di vista estetico, così dense di interferenze che non è possibile separarle nettamente. E infatti allo stesso Rotha che ha compiuto questa difficile operazione chirurgica sono capitate varie disavventure cui poi accenneremo.

La prima classe è divisa poi in sette diverse categorie, la seconda in quattro, la terza in due: cinque delle categorie della prima classe sono a loro volta divise in sottospecie. Ad esempio: la prima categoria, « adventure and melodrama » è divisa in « early films and serials », « westerns », « crime and gangsters », « adventure in distant lands», « war film »: la quinta categoria, « fantasy », è a sua volta divisa in « folk tales and sagas », « prophecy » e « macabre ». Come si vede si tratta di distinzioni tutte artificiose e che risulta impossibile mantenere quando si va poi a toccare la concreta realtà dei fatti, uscendo da questa specie di archivio tutto cervellotico e capriccioso. Infatti, in questa quinta categoria della prima classe si trova ad esempio che « Il Golem » è attribuito alla prima sottospecie, col pretesto che la trama del film è tratta da una leggenda ebraica, mentre « Il gabinetto del Dottor Caligaris » è attribuito alla terza sottospecie, probabilmente in grazia della bara nella quale riposa Conrad Weidt. Il che, invece di mettere in evidenza i « cicli dei tipi di film », come il Rotha vuol fare, ingenera nel lettore ignaro una enorme confusione smentendo la fondamentale unità dello spirito che ha presieduto alla creazione del cinema espressionista tedesco.

Ma a voler discutere le attribuzioni fatte dal Rotha dei film alle diverse categorie che egli ha inventato ci sarebbe da riempire un numero della rivista. Gli esempi sono infiniti: scegliamone due o tre soltanto a puro titolo informativo. Se è ammissibile, infatti, che il Rotha abbia voluto porre « La grande parata » fra i film di guerra invece che fra i film « epici », categoria che pure contiene opere meno significative dal punto di vista epico, come quel « Ciapaief » di dubbio valore, se è anche ammissibile che egli abbia voluto porre « Intollerance » fra i film « epici » invece che fra quelli storici, è invece assolutamente arbitrario porre « Il figlio di King-Kong » (a proposito: come scelta di film significativo non c'è male) tra le « avventure in paesi lontani » invece che tra i film di « fantasia », è inammissibile che sia stato posto « Caino » fra i « film di viaggi », invece che tra le « avventure in paesi lontani », è pazzesco porre « Il segno di Zorro » fra i « westerns » invece che tra i « romance », e così via. Quale è la base di queste attribuzioni arbitrarie? La vicenda? No. Infatti noi troviamo il « Raskolnikof » di Wiene collocato nella sottospecie « macabri » della quinta categoria della prima classe, mentre troviamo i due « Delitto e castigo », quello francese e quello americano, nella prima sottospecie, « personal stories » della sesta categoria della prima classe, « drama ». Nella quale, anche, distinti dalla seconda categoria « sociological », troviamo film a carattere strettamente sociale, come « Giglio infranto », come « Febbre » di Delluc che, per confessione dell'autore stesso del film, è una pittura ambien-

tale, etc. Così come ci avviene di trovare fra i film della prima sottospecie, « modern » della terza categoria della prima classe, « romance », un film come « Marcia nuziale » che è invece un film che doveva appartenere, semmai, o al classico dramma sociale o alla commedia di costumi, quella « comedy of manners » che il Rotha pone a fare la seconda sottospecie della seconda categoria della prima classe e nella quale colloca « L'opinione pubblica » di Chaplin, dramma sociale se mai ve ne fu uno.

Notate che queste correzioni che io vado facendo alle attribuzioni del Rotha, sono anche esse personali: altri potrebbe a sua volta correggerle secondo altri criteri e con altrettante giustificazioni. Il che dimostra che una divisione così soggettiva è falsa a priori in un'opera che dovrebbe essere storicamente obbiettiva.

Come sempre avviene a chi non chiarisce le sue idee, o a chi vuol raggruppare dove si tratterebbe di distinguere e dove raggruppare è materialmente e concettualmente impossibile, il Rotha ha creato una enorme confusione. Dalla quale non si salvano che poche attribuzioni, evidenti e palesi, che tuttavia non danno il minimo apporto ad una comprensione reale della storia della cinematografia. Si aggiunga che diversi errori e diverse dimenticanze sminuiscono il valore del libro dal punto di vista più strettamente storico. Valga d'esempio, a pag. 63, la fotografia di « Theodora » attribuita al 1913, ad Arturo Ambrosio come regista e alla « Cines » come casa produttrice. Nel 1913, Ambrosio aveva la sua casa produttrice, la « Ambrosio Film »: all'« Unione » passò solo nel 1919. La fotografia rappresenta effettivamente una scena di una « Theodora » girata nel 1921. Il regista non era Ambrosio ma Leopoldo Carlucci. E mi pare che basti! L'errore si ripete nella stessa pagina con « La caduta di Troia » attribuita ad Ambrosio ed alla « Cines » nel 1910: che è effettivamente di Ambrosio ma appartiene alla « Ambrosio Film », poichè, come abbiamo detto or ora, Ambrosio nel 1910 non era alla « Cines ».

Ma in quanto a cinematografia italiana, se possiamo rilevare che il Rotha ha ricordato « 1860 » di Blasetti, « Seconda B » di Alessandrini e « Le scarpe al sole » di Elter giustamente classificato non tra i film di guerra, ma tra i film epici, non possiamo essergli grati di aver dimenticato, a favore dei più modesti, più oscuri e più mediocri registi americani che qui trovano un loro « sfogo », i maggiori registi italiani dell'epoca del muto. Non possiamo non rilevare come tra i film storici egli ne abbia trascurati almeno due che contano qualcosa nella storia della cinematografia mondiale, il « Quo vadis? » di Guazzoni e « Cabiria » di Pastrone. Quella « Cabiria » che il Rotha stesso, d'altronde, nel suo libro « The film til now » riconosce essere una delle opere più importanti prodotte nell'epoca del muto. Ma noi italiani siamo abituati a queste dimenticanze e non ce ne dorremo più che tanto. Gli storici della cinematografia, stranieri e talvolta anche italiani, fanno la storia dello schermo prescindendo dalla nostra cinematografia che potrebbe, dopo di aver insegnato al mondo che cosa sia un film, prendere per motto il dannunziano « io ho quel che ho donato ». Non faremo la lista dei registi italiani e dei film italiani trascurati in questo libro; attendiamo di avere una storia della nostra cinematografia fatta sul serio per spedirne una copia in omaggio a Paul Rotha perchè, come dice Musco, « s'informi ».

Ci sarebbero ora parecchie cose da dire circa la prefazione che fin dal primo numero di questa rivista promettemmo di commentare. Diremo solo che il suo concetto di una « industria cinematografica » è più letterario che concreto e che quando egli afferma che solo nei Soviet « si potrebbe sviluppare ogni campo della cinematografia sino ad un tale grado di valore intellettuale da poter stare alla pari con le altre arti » egli dimostra di ignorare le condizioni reali attuali della industria cinematografica sovietica, la sua decadenza, originata proprio da quel principio di « cassetta » che egli stesso rinnega, il suo asservimento ad un vano tentativo di espansionismo industriale. E dimostra di ignorare le condizioni di altri Paesi, fra i quali in primissimo luogo l'Italia, ove la cinematografia trova ormai un terreno favorevolissimo per svilupparsi tenendo presenti le ragioni « industriali » (non quelle di cassetta) di un film ma tenendo sopratutto presenti le sue ragioni estetiche e sociali.

Su una cosa saremo d'accordo con lui e su una cosa che serve a chiarire il reale valore e la reale importanza del suo libro, sul fatto che « Movie parade » insegna ai distratti, agli ignari, agli smemorati ed ai critici in mala fede che « il cinema ha costruito un passato e si prepara ogni giorno il materiale per una tradizione ». Questo, per chi conosca già a fondo la storia del cinema e non corra il rischio di impigliarsi nelle categorie rothiane nè di farsi deviare dalla sua dubbia estetica e dalle sue ancor più dubbie attribuzioni, è un libro di consultazione di grande valore. Ma solo a condizione di trarne quello che esso può dare realmente e di non chiedergli dippiù di quanto esso sia: una interessantissima raccolta di fotografie di film confusionariamente riunite.

J. C.

I Film

TEMPI MODERNI
(MODERN TIMES)

Origine: Americano - *Casa di produzione*: Artisti Associati (United Artists) - *Produttore, Regista, Direttore di produzione, Soggetto*: Charlie Chaplin - *Interpreti*: Charlie Chaplin - Paulette Goddard - Henry Bergman - Chester Couklin - *Aiuto Regista*: Carter De Haven - *Operatori*: Rollie Totheroh e Ira Morgan - *Fonici*: Paul Meal e Frank Maner - *Musica*: Edward Powell e David Raksin - *Scenografo*: Charles D. Hall e Russel Spencer - *Metraggio*: m. 2491 - *Doppiato*: Itala Acustica - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

CONSIDERAZIONI GENERALI

Charlot rappresenta la più potente e vivente smentita a tutti coloro che sostengono che il cinematografo non sia altro che mezzo meccanico ed il suo splendore del tutto attuale, legato al progresso della tecnica e dell'industria. Affermano costoro, a dimostrazione della loro tesi, che il film, appunto per questo progresso, invecchia presto e che a rivedere dopo dieci anni un lavoro che aveva impressionato e commosso, lo si trova vuoto e ridicolo. Charlot è la chiara dimostrazione, invece, che anche nel cinema, come nelle altre arti, la grandezza dell'opera non dipende dalla tecnica più o meno progredita, ma dallo spirito e che i film che non resistono al tempo sono quelli che non avevano alcuna grandezza nè profondità spirituali ma erano legati esclusivamente a mode o costumi. Charlot lo dimostra seguitando a creare i suoi film con una tecnica del tutto sorpassata, eppure riuscendo sempre a raggiungere la dignità e la forza emotiva dell'opera d'arte. Anche questo «Tempi moderni» potrebbe essere stato creato con la primitiva macchina di Lumière e, forse, anche senza il bisogno della luce artificiale, come dimostra la sua fotografia, l'assenza quasi assoluta di panoramiche e carrelli e la sobrietà di primi piani. Quei pochi che vi sono nel film non raggiungono mai le dimensioni dei famosi primissimi piani americani. Eppure è anche questa una riprova della falsità della tesi di coloro che sostengono essere nato il cinema come riproduzione meccanica del teatro. Se vi sono film assolutamente cinematografici e che col teatro non hanno nulla a che vedere, questi sono proprio i film di Charlot. È chiaro che il Nostro non si lascia trascinare a rimorchio dai progressi tecnici, ma piuttosto questi impiega, in quei limiti e con quella misura che è sempre necessaria, per la espressione del suo mondo. Si guardi, per esempio, la fotografia che non sovrasta mai col suo virtuosismo figurativo il procedere del racconto, ma

rimane discreta e quasi sciatta, in secondo piano, dando risalto spirituale all'ambiente, ai personaggi e all'azione. Charlot non fa mai del calligrafismo fotografico.

Così nel montaggio: le forbici hanno il sopravvento e da una scena all'altra si passa naturalmente per stacco, senza le acrobazie del montaggio per analogia di forma, così in uso tra i piccoli ed estetizzanti registi che ne approfittano a dismisura. Solo di tanto in tanto qualche semplice dissolvenza che ritma un passaggio necessario di tempo.

Si è che al Nostro, come al vero artista, preme il racconto, le cose che ha da dire al pubblico e perciò non si sofferma compiacendosi in artificiosità tecniche che distraggono lo spettatore e sminuiscono il valore dell'opera. Chè è questo poi l'unico mezzo per superare la tecnica e raggiungere l'arte, giacchè fino a quando si avverta la presenza della tecnica arte non c'è. Charlot è uno dei pochi che riesce a trascinare lo spettatore nel suo mondo, facendogli dimenticare di essere al cinematografo.

Oltre che dalla fotografia e dal montaggio, la riprova è data anche dal sonoro. Qui, forse, la posizione del Nostro è ancora più polemica. Egli, infatti, in nessuno dei film ha voluto mai fare uso del parlato, limitandosi ad adoperare il sonoro per raggiungere una fusione — che, per esempio, in « Tempi moderni » può dirsi assunta ad unità — tra immagini e musica e per potenziare l'espressione delle immagini attraverso trovate di carattere sonoro.

Alcuni hanno accusato Charlot di questa sua tenace fedeltà all'assenza della parola: qualcuno ha anche detto che ciò era dovuto al fatto che la voce di Charlot non si prestava alla registrazione, perchè sgradevole. In « Tempi moderni » il Nostro, mantenendosi fedele ai suoi principi, ha voluto, però, dare una dimostrazione che tale fedeltà era dovuta non da una sua deficenza ma da una sua convinzione. Infatti, la canzone che egli canta nel restaurant ci fa, per la prima volta, sentire la sua voce che non stona affatto con la sua immagine. Ma anche qui, questo brevissimo parlato, o meglio cantato, può dirsi una trovata sonora, in quanto viene fuori al momento in cui il pubblico non se l'aspetta e, anzi, crede che la perdita del polsino sia un espediente per evitare il canto. Io penso, contro l'opinione di molti, che Charlot abbia fatto bene a prendere dal sonoro solo quello che gli conveniva, senza farsi trascinare dall'ondata del parlato. Perchè? Perchè a Charlot bastano pochissimi mezzi per esprimere il suo mondo, al quale il parlato nulla aggiungerebbe ma, anzi, correrebbe il rischio di diminuirlo. Come esprime Charlot il suo mondo se non attraverso la sua origine clownesca che ha già trovato consistenza cinematografica, ai tempi del muto, nella pantomima? Charlot parla vivissimamente con l'espressione del suo volto, con gli atteggiamenti del suo corpo, con quei saltini che dicono più di qualsiasi discorso. E fa bene, secondo me, a rimanere fedele a sè stesso. Si è detto anche che Charlot non si rinnova. Ma nessun artista che ha trovato la sua pienezza può e deve rinnovarsi. L'accusa, in questo caso, è fuori luogo, come quella che alcuni critici movevano a Pirandello il quale, avendo trovato la completa espressione del suo mondo, questo seguitava sempre ad esprimere attraverso le sue opere.

Queste considerazioni mi sembrano mostrare chiaramente come Charlot abbia un concetto preciso di che sia il cinematografo. Si osservi anche — ed è confermato da quest'ultimo film — come egli ponga a base di ogni sua opera cinematografica un'idea chiara, semplice, facilmente accessibile alle folle. Nel caso di

« Tempi moderni » questa idea o questa tesi, come io amo definire il nucleo ideale su cui si deve costruire un buon film, è rappresentata dalla seguente preposizione: la civiltà moderna è condannabile, perchè riduce l'uomo in schiavitù. Su questa tesi, tipica dell'intellettualismo anarcoide ebraico, e ad essa rimanendo sempre fedele, Charlot costruisce il suo lavoro con un semplice racconto svolto in modo, però, da mantenere sempre viva l'attenzione del pubblico sul susseguirsi delle vicende. I vari episodi, i diversi gags non sono così infilati a casaccio, ma costituiscono elementi visivi e spettacolari che ribadiscono in continuazione la tesi preposta. Il pubblico ride non solo per la comicità degli episodi in sè stessi, ma anche perchè capisce chiaramente l'allusione, e si stabilisce così fra esso e l'autore quella intesa che è il clima per un vero successo spettacolare. Si guardi nel film del quale si discorre come la tesi è preposta immediatamente nei primi fotogrammi; come è confermata da tutti i gags rappresentati sul motivo dello stringimento dei bulloni o di tutte le comicità che accadono in rapporto alle macchine; come è confermata dal gags della alimentazione meccanica dell'operaio, da quello della radio, che è una satira di questo moderno mezzo di espressione, da quello del pollo sul quale si intesse una partita di rugby, che è la satira dello sport, a quello della bandiera rossa e del comizio, che è una satira feroce del socialismo e del comunismo e che dimostra come gli operai scioperaioli vadano dietro a qualsiasi demagogo senza sapere chi sia. E così di seguito.

La continua comicità sgorga da questa unità ideale del film e arriva al segno. Questo è un grande segreto di Charlot.

Passando ora, dopo queste considerazioni di carattere generale sul Nostro, ad esaminare il suo ultimo film, io penso che ci si trovi di fronte ad una notevole opera che, se non raggiunge, forse, l'intensità di « Febbre dell'Oro », è superiore certamente a « Luci della città ». Mi sembra che qui ci sia un Charlot più maturo, più coerente, nel quale gli elementi comici sono più fusi ideologicamente. Indubbiamente, nulla di nuovo sotto un certo aspetto: Charlot è l'eterno Don Chisciotte della vita moderna, è lo straccione, il vagabondo gran signore, quello, del resto, di ogni sua opera: ma qui, forse, l'amarezza dei primi film è attenuata e, direi quasi, c'è un inizio di placamento. Dalla condanna della vita, quale apparve nelle sue opere precedenti, Charlot è passato alla condanna dei tempi moderni: è già un progresso. Infatti, qui trova l'amore, una donna che lo comprende, e quando ripiglia, alla fine, il suo viaggio di eterno pellegrino non è più solo, ma ha accanto una compagna, un cuore che batte all'unisono col suo. Anche se c'è un po' d'amarezza e la contraddizione in termini d'una prima socialità in uno spirito antisociale. Questo, da un punto di vista meramente artistico, è già una novità e, se non un rinnovamento, uno sviluppo, un progresso della sua personalità. Trovata buonissima e significativa, a questo riguardo, è lo squillo di tromba ogni volta che appare la Paulette Goddard che è come uno sprazzo di sereno in mezzo alla nuvolaglia. Omogenei e intonati al film mi sembrano anche gli spunti che ritornano dalle vecchie comiche: « Charlot sulle rotelle », « Charlot guardiano notturno », che qui, però, non rimangono distaccate e quasi avulse dall'opera.

La grande forza di Charlot, anche in questo film, per me resta la seguente: egli ci fa pensare, egli mette in movimento le nostre idee e i nostri sentimenti, egli è decisamente uno dei pochi che riesce ad armoniz-

zare le esigenze dell'arte, che sono esigenze morali, con quelle industriali, chè sono esigenze pratiche.

Passando all'aspetto politico e morale del lavoro, bisogna, innanzi tutto, rilevare la tipica mentalità di Charlot: ebraica, critica, disgregatrice e, nello stesso tempo, mistica.

Il suo atteggiamento è, in conseguenza, quello di un individualista assoluto. Charlot detesta la società organizzata, qualunque essa sia, e cerca di sfuggirne dalle maglie, preferendo essere un vagabondo pellegrino che un cittadino laborioso. Posizione, come si vede, analoga a quella di molti fradici intellettuali tipo André Gide e che, dal punto di vista politico, risulta tanto antifascista quanto anticomunista, quanto antidemocratica.

Questo « Tempi moderni » meglio di ogni altro film rivela tale atteggiamento: in esso l'autore condanna il super-capitalismo e il super-macchinismo della democrazia americana quanto tutte quelle forme di vita che riducono gli uomini « massa » e, con esse, mi sembra chiaramente il socialismo e il comunismo. L'episodio della bandiera rossa è in ciò indicativo. Ma Charlot, da individualista egoista e pietista quale egli è, oltre i regimi politici, condanna, disprezza le folle e le loro passioni e manifestazioni. Così è naturale che egli faccia la satira dello sport e della passione sportiva. Questa mentalità e questo atteggiamento non possono non essere respinti con la massima decisione da noi fascisti, ma devono essere, secondo me, anche giustamente valutati, in quanto taluni elementi che Charlot condanna in questo suo film sono elementi condannati, in parte, dallo stesso fascismo: voglio dire che il nostro regime ha trovato, appunto, quell'equilibrio tra i valori e il riconoscimento della collettività e il valore e il riconoscimento della personalità umana. Anche noi siamo contro il super-meccanismo, l'abbrutimento dell'operaio, contro la massa ridotta, come in Russia, gregge o aggiogata alla macchina, come in America. Charlot non conosce il fascismo e i regimi analoghi e i suoi bersagli sono rivolti più contro l'esperienza del mondo americano col quale egli ha diretto contatto. Charlot non ha capito che tra l'estremo del suo individualismo sovvertitore e quello del comunismo mortificatore c'è un equilibrio del tutto latino e mediterraneo: è ebreo e tale rimane col suo continuato atteggiamento vittimistico.

Ecco perchè Charlot, certo grande artista del cinema, va nettamente condannato per il contenuto di questo film assolutamente critico e negativo come lo spirito della razza cui appartiene. (*l. c.*).

Il soggetto e la sceneggiatura

Si è affermato da molti che « Tempi moderni » manca di un vero e proprio soggetto e che, narrativamente, consta di una serie di avventure indipendenti l'una dall'altra ed infilate insieme come una serie di polli in una schidionata. E tale può essere in realtà, per chi osserva il film da un punto di vista esteriore e superficiale, la prima impressione che se ne riceve. Ma una profonda unità è insita nell'opera, una organicità in molte cose superiore a quella dei precedenti film di Chaplin.

Questa unità è data dalla lievissima storia degli amori del vagabondo con Paulette: e non tanto dallo svolgersi dell'amore in sè stesso, vicenda di una tenuità così esile, così appena accennata e pudicamente riservata che si potrebbe quasi considerare un pretesto, quanto dal contenuto e dalla costruzione di contra-

sto che questa sottilissima vicenda assume dal momento in cui è posta a raffronto con l'ambiente in cui si svolge. È da questo contrasto che il film riceve una solidità narrativa continuamente sostenuta da corsi e ricorsi di elementi visivi e concettuali, da riflettersi di situazioni e da ripetersi di determinati fattori narrativi che costituiscono quasi dei « leit-motiv » del film e lo giustificano tanto in sede di soggetto quanto in sede di sceneggiatura.

Il film può considerarsi idealmente diviso in tre graduazioni del concetto di « tempo moderno »: l'uomo e la macchina, l'uomo e la gente, l'uomo e l'organizzazione sociale. Divisione che, precisiamolo ancora, non ha carattere di incasellamento e non si riflette nel film in tre momenti determinati, ma informa di sè la costruzione generale, ammettendo tuttavia scambi di elementi e di fattori di sviluppo fra l'uno e l'altro dei tre modi di graduazione. A fronte di questi tre elementi generici sta il tipico elemento di contrasto dato dalla coppia primitiva ed eterna: l'uomo e la donna. Che, a voler cercare dei simboli là dove forse non ce n'è, o a voler elevare a virtù di significazione universale quella che non è forse altro se non una aspirazione lirica astratta, potrebbe apparire come la manifestazione dello stato naturale, della individualità primigenia, di quell'androgine che Chaplin, anche se non ha studiato lo « Zohar », deve forzatamente sentire come pura tradizione iniziatica ebraica. Infatti nel momento in cui, di fronte alla opposizione della società costituita, la coppia è costretta ad isolarsi e quindi a crearsi come individualità unica, eccola allontanarsi verso quello sfondo scenografico di montagne nebbiose, attraverso la deserta campagna, verso uno stato naturale, ossia, che rappresenta una felicità naturale.

Felicità naturale che appare, evidentemente, tutta negativa e puramente teorica. Il rinnegare la legge fondamentale della convivenza umana, ossia la disciplina dell'individuo di fronte all'organico complesso che costituisce la società, impedisce a Charlot e alla sua compagna di vivere nella realtà. Li costringe in definitiva a tornare allo stato selvaggio: la coppia primigenia della filosofia ermetica ebraica non era questa s'intende. Ma il senso stesso dei testi sacri è muto per Charlot che li forza ad una esperienza pratica nettamente fallita.

La forza di questo film è data appunto dalla sua organicità sostanziale anche se non apparente. Il fine a cui tende il film è unico, la condanna che vuol pronunciare, la esaltazione che vuol compiere son ben definite e precise: e tutte le sue parti, tutte le avventure che il film vede svolgersi, tutti i fatti che vi accadono, così nell'insieme delle sequenze come, si può dire, in ogni singola inquadratura, tendono esclusivamente a questo fine con una quasi razionalità di ispirazione, con una metodicità che ha un po' della tecnica pittorica divisionista. È questo lato quello che è sfuggito alla critica; che ha voluto guardare il quadro troppo da vicino e non s'è avveduta che scrutando i tratti di colore uno per uno perdeva di vista l'insieme dell'opera, come accadrebbe a chi domani andasse a vedere alla lente un Segantini.

Il soggetto sorge narrativamente dalla macchina: ma in realtà la vicenda è già iniziata da lungo tempo quando il soggetto comincia. La macchina e la pazzia di Charlot sono soltanto l'estremo limite di tensione di una situazione che si prolunga. Contrariamente alla tecnica narrativa più corrente, Chaplin non ha dato lo sviluppo di un tema; ha preferito entrare subito in « medias res » par-

tendo dal momento in cui la sua trama ha raggiunto la prima « catastrofe ». Metodo, questo, che può in certo modo ricollegare « Tempi moderni » alla più recente narrativa anglo-sassone ed americana in particolar modo, anzi, proprio a quella narrativa avventurosa alla quale per molti aspetti Charlot si richiama, malgrado il modo diverso di intendere la avventura. Da London a Sinclair a Lewis a Dos Passos, non sarebbe difficile rinvenire nella più recente romantica americana metodi e motivi che Chaplin ha risentiti e rielaborati in questo suo film più ancora che in altri precedenti nei quali, tuttavia, già appaiono.

Quell'inserirsi direttamente dello scrittore nella sua materia, quel partecipare non solo come spirito ma come persona alla vicenda, quell'essere continuamente aderente al corpo della narrazione, sono infatti elementi assai vicini alla narrativa che indicavamo.

E London e Sinclair, con il loro umanitarismo tutto esteriore e metodico, con il loro socialismo letterario e cervellotico debbono aver influito su Charlot anche intellettualmente.

Ma il concetto richiederebbe più lunga trattazione che non è qui il luogo di fare.

Il procedimento successivo della vicenda, così impostata, è logico e conseguente alla impostazione: la trama si sviluppa, ossia, in una serie di successive « catastrofi », alle quali segue, ogni volta, un tentativo nuovo, l'ultimo tentativo, quello che si dimostra veramente riuscito, quello che potrebbe dare la serenità lungamente cercata, che potrebbe consentire quella distensione, che è la realizzazione di un sogno lungamente e sia pur grottescamente sognato, è proprio quello che determina la catastrofe definitiva e costringe Charlot a quella scissione dalla vita sociale, a quell'allontanamento che era già insito, come logica conseguenza, nella prima avventura, e il cui ritardo è solo dovuto ai disperati sforzi di Charlot per costringere, naturalmente senza poterci riuscire, la vita del suo tempo a adeguarsi a lui e alla sua personalità, riducendo il complesso ai limiti dell'individuo.

Il dramma di questa « scena comica » è proprio in questo: nella impossibilità di questa adeguazione fra un individuo chiuso nel suo io ristretto ed egoista, e la società che trascende questo io e lo valuta come elemento del complesso. Quando Charlot ritrova il lavoro accorre con eroico atteggiamento (ricordatelo sulla porta di quella specie di casa mentre, ficcatosi in grembo il panino, parte col bastoncino in resta verso la fabbrica che ha riaperto: e ricordate come la musica sottolinea eroicamente la sua partenza che ha qualcosa, per noi italiani, almeno, della partenza del Crociato Anselmo); quando Charlot può afferrare un posto di guardiano notturno, si precipita dentro al magazzino con una furia da pazzo; quando gli si offre del lavoro in un cantiere è proprio la sua buona volontà che lo manda in rovina. C'è una conseguenzialità fatale in tutti i suoi atti. E la sua costante preoccupazione è quella di giustificare il suo uomo: di farne apparire le eccellenti intenzioni, sempre deluse dalla realtà dei fatti. Non nega a priori ogni possibilità: sono le possibilità che si negano a lui. Condanna, questa, ancora più drammatica e violenta di quella che sarebbe stata contenuta in un atteggiamento passivo o puramente negativo.

Una linea narrativa così concepita, ossia la storia di una serie di tentativi frustati in ogni loro manifestazione, implicava naturalmente una vicenda non unitaria, nel senso corrente della parola. E da questo

la facile accusa di frammentarismo e di dispersione.

Ma a chi esamini un po' attentamente la sceneggiatura apparirà subito chiaro che il frammentarismo non è che apparente. Nella profonda sostanza del film è una continua unità non solo narrativa ma anche esteriore e visiva, per la quale i più lontani episodi si ricollegano con elementi così concettuali come esteriori rigidamente osservati e rigorosamente mantenuti. Basterebbe osservare il parallelismo della scena della macchina per mangiare con la scena in cui Charlot stesso è costretto dall'ingranaggio a trasformarsi in macchina da mangiare per nutrire il meccanico; il parallelismo della danza della follia nel primo ambiente con la danza della canzone nell' ultimo; basterebbe ascoltare esattamente quell'urlo di sirena dell'automobile della polizia che riappare con metodica esattezza a segnare la sconfitta dell'uomo, motivo in cui sembra sintetizzarsi e riassumersi l'atteggiamento della società di fronte all'individuo, per avere esatta la sensazione della organicità reale del soggetto.

Organicità che si riflette nella sceneggiatura attraverso un giuoco di elementi simili, come quelli indicati ora, ed attraverso una serie di elementi concomitanti che tutti guidano verso il finale del film con una matematica convergenza.

La caratteristica più importante di questa sceneggiatura ci sembra essere proprio tale minuta e incessante cura della confluenza dei motivi. Anche nelle parti che si possono considerare quasi come degli incisi, e valga ad esempio di tutte la canzone, Chaplin si sforza di mantenersi « in tema », di non abbandonarsi ad una fantasia che forse sarebbe più burlesca e più divertente ma che certo lo allontanerebbe dal suo scopo. La canzone è una satira della facilità amorosa e dei rapporti sessuali venali che, pur non essendo certo un aspetto tipico del nostro tempo, hanno assunto in America forme e gradi non trascurabili. Lo stesso gag del pattinaggio che, a guardarlo così, di sfuggita, può sembrare puramente gratuito, veduto più da vicino assume altro carattere: fino a che Charlot pattina a occhi bendati, tutto va bene, passa vicino al pericolo e lo scansa senza avvedersene; ma appena si toglie la benda se non ci fosse la mano della ragazza a trattenerlo finirebbe assai male. Questo, dei tempi moderni, secondo Charlot, è un mondo in cui l'individuo non può vivere guardando quel che fa; meglio abbandonarsi a occhi bendati all'andamento dei pattini. E ad osservare il gag della casa borghese, dall'uscita dell'impiegato fino al « sogno » charlottiano, quale durezza di critica non si trova anche in quell'ambiente che dovrebbe essere pateticamente familiare, quale disprezzo c'è nel vagabondo per questa felicità borghese così rettamente inserita su dei binari rigidi. Ecco che cosa diverrebbe Charlot, se fosse capace di vivere nel consorzio civile: la sua vita si sperderebbe in quelle fontane di latte bianco, in quella pseudo serenità, tutta falsa ed esteriore. Anche qui Chaplin vuol rivedere le buccie alla vita d'oggi in quello che forse ha di migliore: e finisce per riconoscere che egli non è adatto a viverla, neppure in questo senso. Apportando un nuovo argomento alla sua tesi, in questo come negli altri gag. È da rilevare che tuttavia qui come in altri punti egli non dimostra che il difetto sta nel sistema, ma soltanto che *lui* non può coesistere col sistema. Anche la pazzia di Charlot prende carattere di aderenza al soggetto dalla monomania di oliare gli uomini che entra a far parte della psicologia particolare di quel momento di pazzia. Oliare gli

uomini come si oliano le macchine, poichè anche gli uomini sono trasformati in macchine. Chaplin avrebbe potuto trovare mille gags differenti per questa pazzia: aver scelto proprio questo, come l'aver scelto l'altra mania di sconvolgere l'andamento dei motori provocando l'arresto dell'officina, dimostra che egli ha inteso chiaramente limitarsi a quelle forme umoristiche che contribuivano a rinforzare lo scopo finale del suo soggetto. S'è già detto della funzione che ha nel film la macchina per mangiare: ma c'è ancora da osservare in questa che Charlot è giunto a meccanizzare il vecchio motivo della crema in faccia, motivo che ai tempi di Mac Sennett poteva ancora avere aspetti umani e che in « Tempi moderni » è divenuto, come tutto il resto, un elemento puramente meccanico.

La sceneggiatura, costruita, come s'è detto, per scatti successivi e per una sommazione di elementi che importa una estrema raffinatezza di particolari (pensate solo alla importanza di quel vaso da fiori che è in mezzo alla tavola nella casa trovata dalla ragazza) è anche notevole per la sua estrema semplicità. Si può dire che in questo film non ci sia, considerando a parte quegli elementi paralleli e quei riferimenti visivi che sono sostanzialmente parti del soggetto, una vera e propria trovata di sceneggiatura. Tutto procede con una vera e propria « meccanicità » di successioni. Charlot tenta una esperienza; l'esperienza non riesce; Charlot si pone volontariamente o involontariamente contro l'organizzazione sociale; Charlot è imprigionato e portato via dall'automobile della polizia. Tutto così, fino a che Charlot non si decide ad andarsene con i suoi piedi, verso un luogo lontano, verso un Eden che non si lascia nemmeno intravedere e dove non sentirà mai più fischiare la lacerante sirena. Ma dove la sua vita di uomo diventerà impossibile, ed egli dovrà rifarsi, per esistere, alla vita animale.

Ma è appunto in questa linearità di sceneggiatura che si rivela la stretta aderenza di soggetto e realizzazione, di finalità e di risultato che concorre a mettere questo film fra i migliori di Charlot, invece che fra i peggiori come s'è detto: ogni episodio trova, infatti, una sua conseguenziale fatalità, una sua costruzione interna che, corrispondendo alla costruzione dell'episodio successivo e del precedente, attraverso minute analisi dei diversi elementi, pone in rilievo quella unità che è fondamentale dell'opera, unità di intento che spesso manca agli altri film dello stesso Chaplin e che si ritrova soltanto, così precisa e così rigorosamente mantenuta, in « A woman of Paris ». Al quale film mi sembra questo si possa ricollegare per certi aspetti di condanna sociale, portata in quello soltanto sulla etica delle convenienze e condotta, qui, fino ad un processo che vorrebbe involgere interamente il mondo moderno.

È necessario rilevare che in questa sceneggiatura appaiono, qua e là, risonanze estranee: il nastro meccanico sul quale Charlot lavora è di evidente origine clairiana e discende da « A nous la liberté »; la condanna della protezione dell'infanzia abbandonata con metodi puritani ha più remote origini in « Intollerance »; il finale del film, con i due che si allontanano sulla strada bianca richiama irresistibilmente alla memoria il finale dei « Pinguini » di Disney. Solo che Charlot non ha chiuso su di un mascherino a cuore.

E questo ci conduce a rilevare un altro aspetto particolare di questa sceneggiatura, che si adegua, all'insieme del film e contribuisce a dargli quel carattere speciale cui Char-

lot sembra tenere moltissimo, per ragioni, forse, di orgoglio e di sicurezza di sè stesso: la estrema semplicità tecnica della sceneggiatura e del film in sè stesso.

Semplicità che sembra voler affermare recisamente che il film va giudicato in quanto idea e non in quanto realizzazione, come espressione di un mondo interiore e non come manifestazione di una perfezione tecnica tutta superficiale e puramente industriale. Anche se siamo agli antipodi dei principii etici di Chaplin, su questo punto almeno troviamo che egli ha perfettamente ragione: un film è anzitutto e sopratutto la manifestazione di uno spirito che si rivela in un'opera d'arte, la tecnica, la perfezione dei mezzi, la ricchezza del materiale, vengono soltanto dopo ad aumentare, se ce n'è bisogno, l'effetto della determinazione spirituale. Considerare questi elementi come elementi fondamentali della cinematografia ha fatto sì che lo spirito sia stato troppo spesso dimenticato e posto in un piano nel quale non appare più, nel quale è perfino lecito domandarsi se esiste realmente. (*j. c.*)

Charlot regista e attore

È impossibile tentare una ricreazione ideale del mondo di Charlot addentrandosi nella selva, ormai troppo spessa e intricata, delle esegesi esaltatrici pseudocritiche che, dalla *Febbre dell'oro* in poi, si son moltiplicate e riprodotte con mirabile prolificità; in esse troppo si è arzigogolato e sofisticato sull'arte del Nostro, tanto che, mi pare, ad intenderne la personalità valgono forse, più che le ricamatissime apologie, le, sia pure sballate, stroncature. Esse, almeno per l'impegno di chi va contro corrente, per la paura di esporre troppo il fianco, sono riuscite a volta, a cogliere meglio qualche aspetto reale del mondo poetico di Charlot: e sia stato pure per devastarlo con passione iconoclastica.

Si vedano dunque le acute riserve e il severo giudizio di René Schwob sulla natura della comicità di Charlot: al critico cattolico essa appare originata da un distacco e da un disamore crudele per la vita, e sotto certi aspetti, la cosa non manca di essere vera; restando poi dubbio che si tratti davvero di atteggiamento profondamente anticristiano, mentre si potrebbe addirittura trovargli, se non una parentela, certo qualche somiglianza con la mistica medioevale e prefrancescana; idea che avrebbe forse qualche conforto nell'ironia spietata del Nostro nei confronti del protestantesimo e del puritanesimo americani. Pietro Solari, più giustamente, nell'omino dai baffetti e dalla piccola mazza di bambù, vede il sogghigno e la falsa rassegnazione ebraica, e addirittura una minaccia della civiltà occidentale; cosa che può anche esser vera.

Piuttosto rivelatore mi pare lo scatto di nervi di Henry de Montherlant che è arrivato a condannare sbrigativamente tutta un'epoca per aver essa chiamato artista *un médiocre pitre de cinéma nommé Charlot.*

È chiaro che in queste eccessive condanne c'è, come vedremo meglio, una parte di vero, colta coll'intenzione precisa di definire entro limiti precisi l'umanità mortificata dell'artista.

Certo è ancor meno consigliabile mettersi per la via della ricerca dei precedenti strologando sulle possibili derivazioni; non potendosi evidentemente trattare Charlot alla stregua di uno qualsiasi dei molti derivati dalla fervida e stranamente allegra fucina di Mac Sennet, anche se da essa sono usciti, insieme alle belle bagnanti, preistoriche sorelle delle *girls*, l'impassibile Buster, de-

stinato ad una fine così orrenda, o l'apparentemente sempliciotto Fatty, panciuto e bonario, ma dai gusti così eccessivi e singolari di vizioso tragico. Strana gente davvero questa che ha esilarato la nostra adolescenza! Ed in Italia abbiamo infatti saggiamente resistito, (semmai l'abbiamo fatto con lodevole discrezione) alla tentazione di riesumare le fughe e i capitomboli di Cretinetti, le pirolette di Polidor o il modo di muover i piedi e di togliersi il cappello di Kri-Kri. Mentre che, in Francia (dove pure è fiorito Max Linder, che non è stato effettivamente estraneo, dopo il suo viaggio in America, a certi sviluppi di Charlot), chi ha avuto (Elie Faure?) il piccolo sciovinismo di rivendicare a un tal Prince Rigadin la precedenza, nell' ingozzamento di un fischietto, su « Le luci della città » ha fatto semplicemente ridere i polli. Bastando in realtà sapere che l'accoppiamento del grassone col mingherlino, come già aveva avvertito Louis Delluc nel '19, non è che una replica della coppia *humsi bumsi* del circo equestre, da cui deriva tutto l'armamentario di trovate e di atteggiamenti di *tutti* i comici cinematografici, Charlot compreso. La grandezza del quale è consistita e consiste (con buona pace dei giudici troppo severi dell'aspetto estetico della sua ultima opera) precisamente nell'accettazione totale di quella ormai vieta e standardizzata grafia e nell'impiego fattone per scrivere, in ideale continuità attraverso tutti i suoi film, forse il più alto e perfetto poema visivo che ci abbia dato il cinematografo.

Si veda, ad esempio, come, ne « La febbre dell'oro », quando la capanna è ferma, miracolosamente in bilico, sul precipizio, Giacomone imponga, con ira enorme, esilaratamente rattenuta dalla tremarella, il più assoluto silenzio all'annichilito Charlot: quasi a presupporre una sveglia coscienza ed un'ostile volontà anche alle cose inanimate. E si paragoni questa trovata a quella, credo certamente anteriore, di Ridolini che, messo in marcia il motore della sua sgangherata automobile, se lo sentiva spegnere appena seduto al volante, tanto da essere costretto a simulare una passeggiatina per poi scaraventarsi d'un balzo sulla macchina e metterla, di sorpresa, in moto. È chiara la differenza di livello artistico: le due trovate si equivalgono e nascono da una serie che ha preso infiniti aspetti; ma quella di Charlot s'incastra, come è facile intendere per chiunque abbia visto i suoi film, in una generale visione del mondo, in cui la natura e gli oggetti inanimati hanno una testarda e inflessibile volontà superiore a quella disperata e a volte eroica dell'uomo. Si ricordi in quest'ultimo « Tempi moderni », il fiume senz'acqua, e più ancora quel trave sulla porta della capanna che ad un dato momento sembra far nascere un lumicino di speranza tardando a cadere, forse solo per rendere più duro il nuovo colpo, per colpir anche dentro obbligando alla constatazione che il mondo ha ripreso le sue leggi ferree, che tutto è tornato nell'ordine mostruoso, e che la felicità, sia pure di un così sgangherato nido, non può essere che illusoria e di breve durata. Visione del mondo per la quale, specialmente a proposito di certi finali (« Il pellegrino »), è sembrato possibile e quasi naturale riferirsi a Leopardi.

In questo mondo, in cui perfino le cose son dunque avverse, le bestie sono altrettanto accanite e crudeli; sono irragionevoli, incomprensibili se non per la via di questa crudeltà disumana: si ricordino la scimmia e il mulo de « Il circo ». E gli uomini, secondo la tipica forma del pietismo ebraico, si comportano sempre secon-

do una legge che appare, qual'è, spietata ma di cui non si presente mai nemmeno l'austera giustizia: la legge del più forte. Ed è così che, dovendo risalire dalla capanna che la più piccola scossa può far precipitare nel baratro, il più forte, Giacomone, con terribile naturalezza, sale sulle spalle del più mingherlino e del più debole che non pensa a protestare e nemmeno a meravigliarsene.

Se qualche angelo appare in quel mondo di pugilatori dal petto bombato e dai bicipiti onnipotenti e di poliziotti armati di sfollagente e di pancie enormi capaci di atterrare i più pericolosi malviventi — qualche danzatrice dal volto di bambina o qualche *violetera* cieca — la storia la farà intendere ad un tratto, senza neppur dirlo esplicitamente, anche lei diavolessa della carne; e con fermezza la sua manina di fata porterà il colpo della misericordia: essa se ne va lasciando solo Charlot. Se ne va, come Paulette Goddard in questo « Tempi moderni », già piagnucola, e, all'invito di lui, lieto del refrigerio dell'essersi un po' sventagliati i piedi, stiracchia i muscoli del viso in una triste parodia di sorriso che non inganna nessuno. Forse non ha ingannato nemmeno gli amici di Charlot che hanno avuto la semplicità di reclamare un lieto finale a questa vicenda.

E i bambini, gli amabilissimi ragazzini, quando non sono i pestiferi monelli della borghesia puritana (« Il pellegrino ») e sono quell'insuperabile e indimenticabile *kid*, anche loro se ne vanno, alla fine, in una lussuosissima automobile, verso i quartieri dell'asfalto, delle banche e dei locali notturni. Che quell'automobile porti dentro di sè l'esterrefatto Charlot non vuol dire: noi eravano sicuri di ritrovarlo, al prossimo film, vagabondo e disoccupato come prima almeno per averlo visto voltarsi, in quel finale, con una nostalgia così straordinariamente enorme verso il vicolo dove ha vissuto fino allora col piccolo e dove ha sognato il sogno che s'esprime variamente ma organicamente in tutta la sua opera: il sogno di un'umanità conciliata. Un paradiso utopistico in cui i bozzosi bicipiti servano solo a muovere, in dolce euritmia, ali di angeli, in cui i poliziotti salutino bonari e le angelelle non fuggano via. Il paradiso de *l'idillio dei campi* o quello dell'impareggiabile *Easy street*, dopo che il poliziotto Charlot l'ha pacificato al punto che il già tremendissimo bandito porge galantemente il braccio alla moglie per aiutarla a scendere dal marciapiede. Il paradiso infine di questo « Tempi Moderni », sogno, tanto sogno che l'autore non ci crede, lo ironizza in precedenza, lo qualifica con perfetta mimica di smanceria piccolo borghese, per risognarlo poi con appassionatissima umanità.

Questo nei suoi temi e nei suoi motivi fondamentali il mondo poetico di Charlot che egli costringe, senza sforzo apparente, nel repertorio delle allegre pagliacciate del circo e del music hall. La sua grandezza come regista e come attore sta tutta in questa grande concretezza unitaria. Mai una contraddizione, mai un'uscita arbitraria, nonostante la paradossalità delle vicende e la rarefatta meccanicità delle sue trovate. Ogni particolare ha un obbiettivo preciso e coglie nel segno. Per vie piane e piacevoli si giunge e si oltrepassa insensibilmente la soglia della grande arte.

Chi consideri i suoi film non può che stupirsi della evidente anticinematograficità di Charlot, ed infatti l'osservazione non è più inedita ed è quasi diventata un luogo comune. Da che deriva questa strana caratteristica e come può coesistere coll'arte riconosciuta del Nostro? La ri-

sposta è più semplice che non si creda: Charlot è un individualista oltranzista e la sua posizione di fronte alla realtà non gli permette quell'impiego della macchina da presa — vicina e vicinissima — che solo chi crede nella vita e l'ama può avere. Per di più Charlot è il soggettista, lo sceneggiatore, il *gagman*, il regista e l'attore dei suoi film. Il suo processo creativo non è quello normale del cinematografo: egli è solo e i suoi mezzi eccezionali gli hanno permesso di restar solo. Può seguire la sua ispirazione liberamente, può essere poeta senza l'integrativa qualità, indispensabile ai cinematografari, dell'autocritica costante.

Fenomeno isolato e quasi unico ha fatto del grande cinema rinunziando ai mezzi del cinema. Ed in questo suo ultimo film ha rinunziato naturalmente a rinnovarsi col rinnovamento della tecnica cinematografica. Il pubblico non lo ha seguito collo stesso entusiasmo. Il pubblico cinematografico è, come si dice, abituato al parlato e non vuol più saperne di film muto; è vero forse solo fino a un certo punto. Certo il film è apparso arcaico, come sciatto e mal rifinito, ma il segreto del suo relativo insuccesso non è lì che va cercato.

« Tempi moderni » è un' opera polemica, un'opera di critica serrata e cosciente: ora il film in quanto prodotto collettivo esige sempre una autocoscienza critica nei suoi creatori, ma Charlot costituiva un'eccezione, Charlot era l'ispirato Charlot, unico autore dei suoi film, artista spontaneo che quasi non sapeva lui stesso quello che faceva, che non conosceva la portata e i limiti della sua arte. Ed in un film come questo ha mostrato la corda. Per quanto egli sapesse bene quello che voleva dire, anzi data la sua personalità artistica, proprio perchè sapeva bene quello che diceva, Charlot ha distrutto stavolta la continuità del film, continuità che qui esiste allo stato di intenzione, ed è anzi comprensibile più che in tutte le sue opere precedenti, concettualmente: ma ha perduto la continuità stilistica. Il suo grande discepolo, affetto e bacato dalla stessa concezione anticinematografica, René Clair, certo assai più intellettuale e autocritico di Charlot, sa partire da un dato reale per assottigliarlo fino al più astratto surrealismo; Charlot, artista spontaneo, costretto in questo film alla polemica, mescola il gag stupendo della partenza della nave dal cantiere — ironia perfettamente in tono col generale contenuto del film — alla morte del padre della ragazza e ad altre scene che stanno lì come inelaborati pezzi di natura e, per il loro realismo, non connettono colla deformazione lirica delle altre parti.

Ahi, che nella polemica il pubblico ha creduto di riconoscere il trucco! E non c'era.

Con un'opera più cinematografica delle precedenti Charlot s'è tradito, s'è mostrato uomo e non più artista. E noi dell'uomo non volevamo saperne, se avesse lui o le sue molte mogli ragione, se fosse davvero un avaraccio, un egoista, un vigliacco, come molte indiscrezioni lasciavano supporre. Affari suoi. L'artista era importante, l'uomo non interessava. Oggi, nell'opera, è comparso l'uomo, e non più solo ispirato ma ragionante. E i conti di quel ragionamento non son tornati al pubblico.

L'artista, per il quale sembrava quasi non ci fossero metri, con quest'opera, bella tuttavia e non indegna del vecchio glorioso Charlot de *il conte*, dell'*orologiaio*, delle *rotelle* e della *strada della paura*, ha mostrato i suoi limiti. Anche se non concettualmente, sentimentalmente almeno tutti li hanno sentiti.

Dovrebbe ora esser chiaro, attraverso la lezione di questo grande at-

tore e grandissimo regista, l'impossibilità dell'individualismo cinematografico. Un grande capitolo della storia del cinematografo, quello isolato ed eccezionale di Charlot e di René Clair, è forse chiuso per sempre. (*u. b.*)

LA SCENOGRAFIA

È un problema veramente arduo studiare un solo lato di un'opera omogenea e solidamente costruita come questa: ogni elemento di questo film è così intimamente e profondamente collegato ne lo spirito se non sempre nello stile con gli altri, che riesce assai difficile isolarne uno, e farne un esame particolare.

Sarebbe quasi come voler fare uno studio su gli sfondi dei quadri, senza tener conto delle figure che su questi si staccano; qui l' elemento scenico non ha nessun scopo proprio nè decorativamente, nè funzionalmente; chi si è mai chiesto, per esempio, che cosa si produce ne la fabbrica in cui Charlot lavora?

Neppure per un istante questa domanda è giustificata: è tanto chiaro: quelle macchine servono a creare degli automi, degli schiavi, dei pazzi; il materiale non interessa.

E quei congegni, quelle turbine, quei nastri, quegli schermi, non hanno nessuna mostruosità deforme, nessun allucinante carattere di bolgia, non sono rese paurosamente minacciose da luci irreali o da storcimenti prospettici; non hanno altro che un senso di implacabile monotonia, di piatta inesorabilità.

Pensiamo a le fucine di «Metropolis» e a tutte quelle che i film russi o tedeschi ci hanno mostrato: l'uomo era un piccolo elemento schiacciato e divorato da un mostro pauroso, pronto a scatenarsi, in una furia di folgori e di vampe; ma qui nulla di tutto questo.

I locali sono belli, ariosi, e luminosi; i servizi perfetti; i pavimenti lucidi; le macchine terse; i sorveglianti sono dei bestioni bonari che brontolano e strillano senza soverchia brutalità; il direttore non è un tiranno feroce, è solo un burocrate pignolo e meticoloso; gli uffici rassomigliano a tutti gli uffici; i laboratorii a tutti i laboratorii; le macchine a tutte le macchine.

Guardate, per esempio, quella per nutrire gli operai? che c'è di inverosimile ne la sua struttura? Il suo aspetto è forse più minaccioso di un qualsiasi apparecchio per l'ondulazione permanente, che è diventato ormai un oggetto di uso comune? (Vi ricordate che anche questo, anni fa, non moltissimi però, era usato come elemento di comica tortura nei film?). Lo schermo televisivo della sorveglianza ovunque ci si trovi, non è poi cosa tanto impossibile, e potrebbe essere introdotto nelle fabbriche da un momento all'altro, vien fatto di pensare mentre si ride...

E' questo aspetto appunto di realtà semplice e banale che preoccupa e mette a disagio, assai più che non gli apocalittici ma fantastici congegni de le officine di « Metropolis ».

Se ci venissero a dire: « State attenti, perchè è stato avvistato un iguanodoonte o un brontosauro vicino a casa vostra! » ce ne usciremmo ilari e tranquilli; ma se invece ci dicono, guardando il nostro piccolo fox-terrier, « Che strano aspetto ha stamane: non sarà mica idrofobo? » vi accerto che un certo brividino ce lo portiamo dietro per un bel po', e il povero cagnolo comincerà a farci paura.

Tutto il film è pieno di queste « pulci nell'orecchio » messe così, senza perfidia, e quasi per prepararci ad un evento fatale: non devi lottare contro queste macchine, non so-

no cattive in fondo, non uccidono nessuno, ma, chi rimane preso da l'ingranaggio non se ne libera più: e Charlot, danzando come un folletto, olia gli uomini che le servono, come fossero congegni di esse.

Ogni ambiente ha il suo significato preciso: la capanna che la fanciulla gli fa trovare a la sua uscita dal carcere, non è certo una reggia, e potrebbe farci respirare liberamente, contenti di sapere che il povero cane randagio ha finalmente trovato, sia pure fragile e crollante, un rifugio, se il film non ci avesse già mostrato come Charlot sognava il nido della sua felicità.

Ma questo sogno, questo desiderio di vita famigliare ed arcadica, non era anch'esso in parte contaminato dal morbo della macchina, con la mucca-rubinetto, e l' albero-distributore di frutta a domicilio?

Vi si deve vedere un rimprovero alla natura di non sapersi tenere al corrente del progresso, o piuttosto una confessione di incapacità a rappresentarci una vita, un mondo irrimediabilmente perduto?

Anche la fotografia con la sua voluta semplicità di toni, di inquadrature, e di tecnica, tende a rafforzare l'apparente obbiettività del racconto, e a dargli quasi un carattere documentario: la poesia e la filosofia sono tutte nei concetti; ma i mezzi rappresentativi sono più che normali; Chaplin evita sempre ogni eccezionalità e astruseria nel mezzo di espressione: quel contrasto crudo di toni, quello sfuggire ad ogni forma di estetismo scenografico e fotografico, dà ad ogni quadro una evidenza immediata.

Il mondo è così, dice l'artista, non vi fate intrappolare da chi ve lo vuol far vedere con luci irreali, con volti truccati, o sotto angoli insoliti: guardatelo in faccia, com'è. In realtà questo è il mondo come lui lo vede.

Questo concetto è chiaramente e evidentemente espresso, attraverso tutti gli elementi dell'opera di Charlot: per lo meno a quanto mi è sembrato e a quanto ho compreso: però, vorrei proprio dare un suggerimento a l'autore: se dopo tanto camminare sconsolato per quella sua interminabile strada, fuggendo un mondo infelice e malsano, le sue peregrinazioni lo portassero in Italia, credo che potrebbe finalmente trovare un finale originale e terminare un film tranquillamente e serenamente seduto, fra brava gente, onesta, allegra, e laboriosa, facendo ballare magari un paio di ragazzini con gli occhioni neri e i capelli lanosi su le ginocchia sbilenche. Ma questo il suo atteggiamento negativo glielo impedirà sempre. (*v. n. n.*).

La musica

Charlie Chaplin nel considerare il problema musicale del suo film « Tempi Moderni », ha pensato e giustamente, che una sola tecnica gli conveniva: quella del film muto. Ha perciò fatto musicare, crediamo su particolareggiate sue istruzioni, tutto il film salvo rare e brevi pause. Egli ha sostituito con una musica appositamente composta e che bene aderisce alla vicenda, la vecchia orchestrina, che nell'ombra accompagnava in passato con scelto repertorio il « muto ».

La musica di « Tempi moderni » non ha un valore in sè stessa. Essa è fatta, forse volutamente, di molte formule melodiche , ritmiche, strumentali, note o per lo meno poco originali. È invece importante da un punto di vista polemico, formale e di ritmo generale. A ripensare in blocco al film si ha la netta sensazione che la vita di esso sia fortemente marcata e plasticizzata dalla musica. Quell'atmosfera di balletto che la visione acquista attraverso il sono-

ro costituisce il lato veramente originale di questa partitura.

Essa costruttivamente si presenta come una grande « suite ». Ogni episodio ha il suo corrispondente pezzo, coi suoi temi e i suoi sviluppi. Abbiamo un pezzo sulle macchine, che sta tra il moto perpetuo e un brillante tecnicismo di bravura; una specie di « scherzo » nell'episodio della macchina per mangiare; tenere e dolorose « romanze senza parole » di una romantica sentimentalità negli episodi corrispondenti; parodie di canzoni; e su tutto quasi sempre un accento, un ritmo di danza. Il procedimento del leit-motiv è applicato alla ragazza caratterizzata da un fresco e libero squillo.

Si stabilisce così che la vita della musica pur costruttivamente autonoma dà costantemente rilievo alla visione. Ed è questa la vera funzione della musica nel film. I veri pezzi sono legati da buffi recitativi strumentali là dove i personaggi dialogano. *Soli* di trombone o di clarinetto sostituiscono le parole con effetto comicissimo.

Esecuzione orchestrale e registrazione ottime. (*a. v.*)

La fotografia

Per molti anni non capii il perchè Charlot usasse sempre una fotografia da documentario finchè non mi capitò di dover girare un film comico. Cominciammo con degli esterni nella Costa Azzurra, feci delle belle inquadrature e le fotografai con filtri e diffusori; risultato... un disastro! la fotografia disturbava, era invadente e fuori posto come una dama in pizzi e fronzoli su una chiatta da carbonai... non si rideva più e... allora ho capito Charlot.

Come nei precedenti film, come quindici anni fa, in « Tempi Moderni » la fotografia è documentaria; la illuminazione è più piatta del solito e credo lo sarà ancora di più nei prossimi film... gli anni passano anche per Charlot e uno spot vicino la macchina cura bene le rughe.

L'illuminazione è spietata, mette tutto in evidenza fino a mostrare che di legno e cartone sono fatti gli inverosimili macchinoni falsi come volutamente falsa era la miniatura della casetta della « Febbre dell'Oro »! si sarebbe forse riso se si fosse veduto il vecchio operaio inghiottito da una vera macchina con verosimili e enormi ingranaggi?

La centrale elettrica con i quadri di legno e le macchine in compensato avrebbe potuto sembrare vera se fosse stata illuminata con arte, ma credo che la comicità della scena sarebbe stata sopraffatta dal senso del pericolo e lo scoppio dei petardi avrebbe perso tutto il suo effetto.

Le inquadrature sono efficacissime: mostrano tutto dall'angolo più comodo per vedere quello che succede anche se il quadro risulta banale o brutto. Carrelli e grue sono lasciati in pace eccetto quando è necessario, esempio, la scena del ballo quando stabilito che Charlot è stato succhiato dal vortice dei danzatori la grue porta l'apparecchio da presa sopra le teste per farci godere le evoluzioni acrobatiche del piatto. Charlot è attaccato alla sua vecchia tecnica e fa bene! ma sarà anche refrattario al colore?... non credo... più esposizioni d'arte vedo e più mi persuado che il colore può essere fonte di una irresistibile comicità. (*g. v.*).

L'edizione italiana

Raramente un film è stato manomesso con tanta inutile disinvoltura. Inutile perchè il film andava benissimo come era, senza necessità di aggiunte o di « spuntinature ». Qui invece s'è sentita la necessità di aggiungere qua e là didascalie o addirittura pezzi di film (un certo orologio, per esempio, che i riduttori hanno creduto bene di ficcare in

mezzo alla sequenza dell'officina perchè sembrava loro che Charlot non avesse dato con abbastanza « pignoleria » il senso del passar del tempo): si è arrivati fino ad interrompere in pieno sviluppo un gag e uno dei più interessanti (come quello del varo involontario della nave) per infilarci una didascalia che non ha nessuna ragion d'essere e non fa che abbassare il tono di comicità dell'azione invece di rialzarlo e rallentare il ritmo di un movimento di per sè interamente esplicativo.

Si è arrivati perfino ad infilare delle freddure nelle didascalie: riprendendo, sia pure in piccola parte, le sciagurate abitudini di un nostro riduttore di film che infarciva le didascalie degli Charlot con tutti i rifiuti dei più vecchi, triti e banali « per finire » dei giornali umoristici di terzo ordine.

Il taglio di due dei tre pezzi che si son dovuti eliminare per ragioni etiche è stato fatto anche quello irrazionalmente. Perchè attribuire un « vecchio male » di cui nessuno ha mai sentito parlare al defunto padre della Goddard? E perchè lasciare quei pochi metri della sorveglianza e dell'allontanamento del cocainomane, quando il gesto che li rendeva necessarii è scomparso e la loro stessa ragion d'essere viene a cadere? Risolta (intelligentemente, questa volta) la situazione con l'attribuire a Charlot un nuovo attacco di pazzia, quei metri potevano e dovevano essere eliminati: restando così, monchi e incomprensibili, non fanno che disturbare.

E, ancora una volta, che bisogno c'era di far parlare un film muto? Tanto più che il fatto del muto serviva a dare un carattere suo speciale ed un suo valore particolarissimo al gag della canzone?

Bisognava avere un po' più di fiducia in Charlie Chaplin: che i film, in fondo, li sa fare meglio dei suoi riduttori. (*j. c.*).

IL PARADISO DELLE FANCIULLE
(THE GREAT ZIEGFIELD)

Origine: Americano - *Casa di produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Produttore*: Hunt Stromberg - *Regista*: Robert Z. Leonard - *Soggetto*: Wm. Anthony Mac. Guire - *Sceneggiatura*: Wm. Anthony Mac Guire - *Interpreti*: William Powell, Myrna Loy, Luise Rainer, Frank Morgan, Fannie Brice, Virginia Bruce - *Operatore*: Oliver T. Marsh - *Direzione musicale*: Arthur Lange - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Adrian - *Montaggio*: William S. Gray - *Metraggio*: 5018 - *Doppiato*: Metro Goldwyn Mayer - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Metro Goldwyn Mayer - *Distribuzione per l'Italia*: Metro Goldwyn Mayer.

È un film fatto per pubblici di quantità, per riempire le grandi sale di proiezione tipo « Gaumont Palace », e darglielo in pasto per uno spettacolo intero di tre ore. Scusate se è poco.

A noi ci giunge dovutamente sforbiciato, ma quando si pensa a tanta dovizia di mezzi per un film così inutile e presuntuoso fa un po' rabbia. Anche il protagonista lì del film, può morire da eroe (sic!) tanto l'umanità lo riconoscerà tale per aver additato ad essa chissà quali nuovi orizzonti di felicità! Per degli spettacoli allestiti con tanto « bluff » sembra che abbia scoperto nientemeno che la pietra filosofale!

Santa ingenuità americana!

E per tutto ciò il film ha una forma spettacolare che lo fa rientrare in quelli la cui tecnica scenografica è veramente la grande protagonista: film diremo creati apposta per certe grandiose scene meccaniche, o per la attuazione di certi trucchi meravigliosi per ingegnosità e bellezza.

Film di questo genere « à grande revue » ne abbiamo visti di veramente mirabili per il passato e di molto superiori al « Paradiso delle fanciulle ». Parlo di « Viva le donne », « Abbasso le donne », « Le armi di Eva », ecc., ove la ripresa ottica-sonora veniva eseguita, al tempo di certi ritmi musicali, contemporaneamente a lunghi e complessi spostamenti scenici e di camera.

Mobilità sceniche veramente geniali per cui il trucco c'è senza dubbio ma è così perfetto da costituire quasi un « segreto di fabricazione ». Colonne mobili su pavimen-

ti speculari fissi, sparizioni di elementi scenici a vista sono cose che abbiamo visto attuare da questa tecnica cinematografica americana ormai così progredita ad onor del vero e così varia da permettere a pleiadi di inventori, ingegneri, costruttori, elettrotecnici ecc. che accorrono a Hollywood di trovarvi un campo accogliente e proficuo.

Questi film non peccano certo di grandiosi mezzi finanziari, e per alcuni trucchi scenici occorrono, a volte, tale tempo di preparazione tecnica, per prove, perfezionamenti, e tale impiego di capitale che, per ora, spaventerebbero qualsiasi produttore europeo.

Ad ogni modo c'è da congratularsi che non abbiamo fatto noi questa inutile prova; la facciano pure gli altri e spendano pure somme favolose per delle cose che lasciano il tempo che trovano.

Bellissime sono state, per esempio, dal punto di vista coreo-scenografico, le scene di Lubisch nel valzer della « Vedova allegra ». Alla geniale e diligentissima varietà coreografica accoppiò la semplice grandiosità di sequenze ambientali e d'inquadrature. Ma siamo già su di un altro livello estetico!

Tornando a noi, per il film il « Paradiso delle fanciulle » notiamo le scenografie di Gibsons fatte con larghezza di mezzi e di vedute, ma quelle della « revue » forzatamente grandiose e stucchevoli di barocchismo; scene per confettieri da vetrine di dolci, niente altro.

Riescono interessanti come tonalità certi quadri violenti di bianco e nero, però qui la coreografia è quanto mai inintelligente. Certi costumi alla « Erté », quelli del « finale » decadenti e fregnacciari. Certo è che sono inutilmente costosissimi.

La ripresa mobile della scena spiraloide tutta impastata di un bel bianco poroso è interessante per le possibilità luministiche, ma terribilmente monotona per la sua insistenza d'inquadratura.

In una rivista italiana di cinematografo dello scorso anno Cecil H. Doyle ci informava che i critici di New York scrivevano a proposito di questo film « Se Ziegfeld fosse vivo sarebbe certo il più acceso ammiratore del film di Ziegfeld ». Siamo d'accordo coi profondissimi e oculatisimi critici di New York che sedettero comodamente all'inaugurazione dell'Astor Theatre, toccati nel loro buon cuore dalla visione di questo grande spettacolo. E chi non sarebbe d'accordo con qualcuno che dicesse che Al Capone sarebbe contento se potesse vedersi in un film con l'aureola o almeno il titolo di beato per il suo apostolato di amore per l'umanità? È molto bello, commovente, edificante vedere l'uomo che istituì in America la prostituzione a serie, la fornitura delle girls ai plutocrati di raffinato gusto morire odorando un candido fiore come innocente fanciulla, chiedendo una scalinata di molti gradini, di un infinito numero di gradini per ascendere alla meritata gloria al di là della vita terrena. La pacchianeria, la durata protratta all'infinito della vicenda, i personaggi convenzionali o falsi, la banalità liccata della scenografia, l'idiozia e l'assurdità dei costumi, tutto concorre a ottenere un solo effetto: la noia. Siamo grati a chi ha aperto dei tagli in questo film che additiamo al pubblico come la più evidente e volgare truffa che Hollywood sappia compiere; siamo grati anche perchè siamo stati salvati dal sopportare altri pezzi di esibizionismo della degenerazione del gusto della coreografia a cui nessun pasticcere si ispirerebbe per le sue torte guarnite di zucchero. Film come questo non dovrebbero più apparire sugli schermi italiani perchè corromperebbero sempre più il gusto del nostro pubblico già guastato dalla maggior parte della produzione americana. Noi crediamo che educare e correggere con tali provvedimenti il gusto del pubblico italiano sia fare un passo avanti per la nostra cinematografia. Ammiriamo Luisa Rainer per la sua umanità convincente che è riuscita a creare il solo personaggio che abbia una fisionomia, a non affogare la vibrante Anna Held nel marame di bruttezza che le hanno affastellato attorno.

LA BAMBOLA DEL DIAVOLO
(THE DEVIL DOLL)

Origine: U. S. A. - *Casa di produzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Regista*: Tod Browning - *Soggetto*: Tod Browning da novella di A. Merritt - *Sceneggiatura*:

G. Fort, Guy Endore, Eric Von Stroheim - *Interpreti*: Lionel Barrymore, Mauren O' Sullivan, Frank Lawton - *Operatore*: Leonard Smith - *Musica*: Franz Waxman - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Costumi*: Dolly Tree - *Montaggio*: Fre- Y. Smith - *Metraggio*: m. 2.181 - *Doppiato*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Metro Goldwyn Mayer - *Distribuzione per l'Italia*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Della « Bambola del Diavolo » ci interessano in particolar modo l'efficienza di certi trucchi eseguiti con il metodo Schüfftan. Metodo questo genialissimo il quale è, per certe particolari cose, di un ausilio grandissimo alla cinematografia moderna.

Con esso è possibile la ripresa diretta, e contemporanea di due scene poste in posizioni diverse ed in modo tale che nel fotogramma ripreso risulti l'una di dimensioni diverse dalla realtà ed interpolata in una zona convenientemente prestabilita della seconda.

In tal modo le combinazioni sono molte e varie; si possono interpolare, in una scena qualsiasi, dei modellini, come pure degli attori o degli animali che figurino di dimensioni « irreali », e possono risultare statici e dinamici.
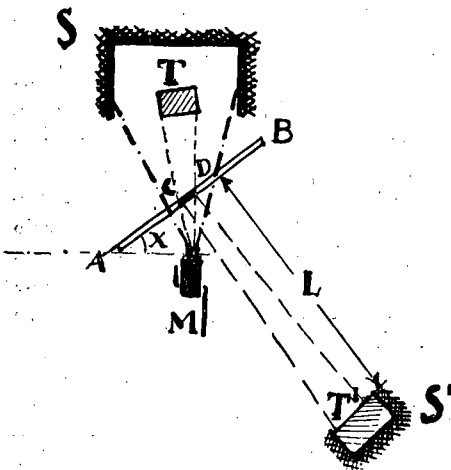
FIG. 1.

Questa ripresa è combinata per mezzo di una lastra di cristallo A B posta davanti la macchina da presa ed inclinata secondo un angolo (X) tale da permettere la riflessione, in una zona speculare C D appositamente argentata, di una scena o modellino piazzata in S^1 lateralmente e dietro la macchina da presa M.

La scena preparata in S^1 ad una distanza L dalla lastra A B è tale che riflettendosi in C D si sovrappone nello spazio T della scena S, il tutto venendo « ripreso » con obiettivo messo all'infinito.
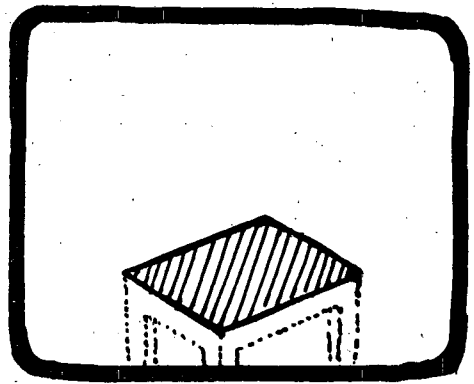
FIG. 2.

Nel caso, per esempio, della « Bambola del Diavolo » vi sono più volte animali o attori, di dimensioni rimpiccolite che passeggiano e danzano sul tavolo T: in realtà gli animali o gli attori in parola si trovano su di un praticabile T^1 il cui piano, ben più grande del tavolo suddetto, collima però visualmente, attraverso l'obiettivo della M e quindi in definitiva sul fotogramma ripreso, con il piano del tavolo T.

In una parola la zona speculare C D della lastra A B è nelle proporzioni dovute, simile alla zona tratteggiata in fig. 2 la quale zona speculare traguarda tutta perfettamente il piano del tavolo T nella scena S.

Tale sistema permette grande varietà di trucchi, con modellino che ritragga p. es. all'esterno un bel castello sulla cima di una collina. Guglie, fumaioli, tetti altissimi di una strada di cui non si hanno invece che poche pareti di case. All'interno del teatro si possono avere soffitti ricchissimi al di sopra delle solite pareti di scena e così via.

Ora il sistema si è anche perfezionato poichè lo Schüfftan ha creato un meccanismo da applicare alla « camera » per cui tutta la meticolosa preparazione del principio viene ad essere eliminata con grande rendimento di tempo e danaro. (*a. va.*).

LE BELVE DELLA CITTA'
(Bullets or Ballot)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: First National - *Produttore*: Jack Killifer - *Regista*: William Keigley - *Soggetto*: un racconto di Martin Mooney e Seton I. Miller - *Dialoghi*: Seton I. Miller - *Sceneggiatura*: Seton I. Miller - *Interpreti*: Edward G. Robinson, Joan Blondell, Humphrey Bogart, Barton Mac Lane, Frank Mc Hugh - *Operatore*: Hal Mohr - *Direzione musicale*: Leo Forbstein - *Scenografo*: Carl Jules Weyl - *Metraggio*: 7.342 piedi - *Doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros, First National Films S. A. I.

Il genere è fin troppo noto perchè sia il caso di parlarne. Oramai tutti conoscono questi terribili gangsters, le loro gesta di criminali ben organizzati, la lotta spietata della polizia per annientarli e le aúdacie, i tradimenti, le violenze e le vendette che essa scatena inevitabilmente con la conclusione del cattivo punito e della giustizia che trionfa. Qui il trionfo della giustizia ha addirittura l'aureola del martirio ma, diciamolo pure, questa è la più brutta scena del film. Il sacrificio eroico di Blake non era necessario, si è contato sulle doti espressive, veramente sorprendenti, di E. G. Robinson, ottenendo il bel risultato di dare una delusione allo spettatore che non può accettare come logica una ricompensa di questo genere al suo protagonista. Robinson questa volta dovrebbe essere un poliziotto che finge di tradire la polizia facendosi bandito ed una volta entrato a far parte della cricca ne diviene il capo e ne fa arrestare tutti i componenti.

Purtroppo questo poliziotto è sempre un gangster; egli fa di tutto per convincerci del contrario, ma le sue azioni non concordano colla figura fisica del personaggio, con il suo modo di parlare, di muoversi, di agire e solo quando finge di essere un gangster lo riconosciamo e possiamo accettarlo. Da quel momento l'attore respira liberamente, diventa subito più spontaneo, la sua recitazione aderisce perfettamente ai gesti bruschi e rapidi, la sua sicurezza, l'espressione del volto, il tono della voce, tutto ci dimostra con una chiarezza assoluta che Blake non finge.

Blake era poliziotto per sbaglio, il suo vero posto è a capo di quella banda di loschi delinquenti. Egli li domina, li sa tenere in pugno, quasi un istinto lo guida in tutto quello che dice e che fa; fra la sua gente egli era un estraneo, qui vive nel suo vero elemento, si è tolto la maschera; può essere quello che veramente egli è: un gangster.

L'effetto, come ci si può facilmente immaginare, è disastroso. Il film corre via rapido sui binari di una sceneggiatura e di un montaggio ben fatti ma, ahimè, il personaggio principale ha tradito la tesi, tutto si capovolge. Blake come gangster è intelligente e simpatico, mentre come poliziotto è, se non odioso, per lo meno seccante con quella sua aria spavalda, che invece nelle vesti del criminale si trasforma in un nuovo motivo di fascino, suggerendo il suo intimo disprezzo per quella massa di volgari sfruttatori sempre pronti a sospettarsi fra loro, pieni di invidia e privi di intelligenza che sono i suoi compagni. La coscienza della sua superiorità intellettuale e della sua forza fisica, accoppiata a una istintiva ferocia, completano la sua personalità dandole un particolare rilievo che in definitiva si risolve in una maggior simpatia per lui e per tutto ciò che egli fa sia in bene che in male, da parte del pubblico.

Blake, infatti, è l'unico individuo veramente intelligente del film, è l'unico che vediamo comandare, imporsi agli altri, arrischiare la pelle con coraggio. Ma il guaio è che quando compie tutto questo è un bandito e non un poliziotto e che faccia finta di esserlo ce lo ha detto il regista all'inizio della vicenda.

Diventa logico quindi che il pubblico simpatizzi con il gangster e non abbia un minimo di compassione per il poliziotto ucciso mentre compie il suo dovere; caso mai è un senso di dispetto quello che lo coglie quando vede un uomo così astuto e intelligente condannato, per semplice opportunità, a una fine così tragica.

La coda finale, appiccicata forse con la speranza di riportare nella voluta luce il

personaggio, che durante il film ha subito una così sorprendente metamorfosi, ha un sapore di falsa retorica da quattro soldi e nuoce a tutto il film che in complesso possiede delle buone qualità dal punto di vista spettacolare e un'interpretazione veramente efficace da parte di E. G. Robinson.

Il Blake de « Le belve della città » è stretto parente dei temuti capi gangsters di « Tutta la città ne parla » e di « Il piccolo gigante », ma ciò non guasta chè, un attore come Robinson, sa dare alle sue interpretazioni una impronta così caratteristica che volentieri gli si perdona il piccolo scherzo di averci voluto far credere di essere diventato un poliziotto.

SEGUENDO LA FLOTTA
(FOLLOW THE FLEET)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: R. K. O. - Radio Pictures - *Produttore*: Pandro S. Berman - *Regista*: Marck Sandrik - *Direttore di produzione*: Pandro S. Berman - *Soggetto* di Dwight Taylor dalla commedia « Shore Leave » di Hubert Osborne - *Dialoghi*: Dwight Taylor e Allan Scott - *Interpreti*: Fred Astaire, Ginger Rogers, Randolph Scott, Harriet Hilliard, Astrid Allwyn - Lucille Balle - *Operatore*: David Abel - *Fonico*: Hugh Macdovell Jr. - *Musica*: Irving Berlin - *Direzione musicale*: Max Steiner - *Scenografo*: Van Nest Polglase - *Costumi*: Bernard Newman - *Montaggio*: Henry Berman - *Metraggio*: 2966 metri - *Doppiato*: Cines Palatino - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R. C. A. Photophone - *Attori per la versione italiana*: Paolo Stoppa, Andreina Pergnani, Gualtiero De Angelis, Lydia Simoneschi, ecc. - *Distribuzione per l'Italia*: Società Generale Italiana Cinematografica.

Un film che lascia il tempo che trova. Privo di contenuto, di reconditi significati; non risolve alcun problema, nè pone alcun quesito. Ma è un film graziosissimo, appunto perchè sa mantenere dal principio alla fine la sua linea di leggerezza, di allegria, di rivista brillante. La meritatamente famosa coppia di danzatori Ginger Rogers e Fred Astaire, ci offre un nuovo saggio del suo spigliato brio che li rende simpaticissimi. Un poco di moderato sentimentalismo. che, non pesa affatto, arricchisce la rivista, e ne fa anzi una completa trama, armonicamente sviluppata, è ben condotta senza stiracchiature o assurdità, sempre compatibilmente col carattere della pellicola. Perciò « Seguendo la Flotta » supera i suoi predecessori, per l'armonica fusione fra una vicenda logica, con capo e coda, e il susseguirsi di quadri senza relazione fra loro, caratteristico della rivista.

La non facile opera è stata condotta molto bene da Marta Sandrich. La musica, la scenografia e la fotografia, sono perfettamente all'altezza della situazione.

IL RE DELLA RISATA
(BRIGHT LIGHTS)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: First National - *Produttore*: Herbert Lenard - *Regista*: Busby Berkeley - *Soggetto*: Lois Leeson - *Dialoghi*: Bert Kalmar e Harry Ruby - *Sceneggiatura*: Ben Marxon e Benny Rubin - *Interpreti*: Joe Brown, Ann Dvorak, Patricia Ellis, William Gargan, Herny O' Neill - *Operatore*: Sid Hickox - *Direzione musicale*: Leo Forbstein - *Scenografo*: Anton Grot - *Costumi*: Orry Kelly - *Metraggio*: 1495 piedi - *Doppiato*: Fono Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: Warner Bros, First National Films S.A.I.

Indubbiamente Joe Brown fa ridere e di un riso sano e schietto e molto più di noi farà certo ridere gli americani appunto perchè più superficiali ed amanti del clownesco. Il male è che non resta assolutamente nulla di tutto quello che si è visto, in compenso però si sono dimenticati almeno per quelle due ore parecchi guai personali.

Il soggetto narra di un comico di varietà che per una fortunata combinazione può debuttare in un famoso teatro di Broadway, ma con un'altra compagna al posto della solita che è poi anche sua moglie. Egli comincia ad innamorarsi della nuova partner e quando crede di esserne sicuro scrive alla moglie dicendole tutto. Ma quando si accorge che il suo amore è deriso dalla donna — una squilibrata ereditiera — e che la simpatia che lei gli di-

mostrava era per una trovata pubblicitaria, torna a precipizio dalla moglie cercando di precedere la lettera. Non vi riesce malgrado faccia tutto il possibile, ma la moglie che lo ama ancora gli fa credere di esservi riuscito e così egli le legge la lettera cambiando il testo.

Nella vicenda c'è qualche punto un po' forte — reminiscenze charlottiane — in cui Brown si disbriga abbastanza bene. Non dispiace neanche Ann Dvorak nella parte di moglie e Patricia Ellis. In complesso il film si lascia vedere non lasciando scontenti (*e. d, f.*).

IL MISTERO DELLA CAMERA NERA
(THE BLACK ROOM)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Columbia - *Produttore*: Richard Cahoon - *Regista*: Roy William Neill - *Direttore di produzione*: Roy William Neill - *Soggetto*: Arthur Strawn - *Dialoghi*: Henry Meyers e Arthur Strawn - *Interpreti*: Karloff, Marian Marsh, Robert Allen Katherine de Mille, Thurston Hall - *Aiuto Regista*: C. C. Coleman - *Operatore*: Al Seigler A. S. C. - *Fonico*: Edward Bernds - *Costumi*: Murray Mayer - *Metraggio*: originale: 3248 - Italiana 2938 - *Doppiato*: Italo-Acustica - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Attori per la versione italiana*: Besesti, Franca Dominici, Pisu, Solbelli, Pasetti, Simbolotti, Serena, Camarada, Capanni, Garavaglia - *Distribuzione per l'Italia*: Consorzio E. I. A.

Se gli americani vogliono credere che Boris Karloff sia l'unico ed indiscusso erede del grande Lon Chaney, facciano pure: noi però non ne siam convinti. Chaney era, possiamo dire, eclettico. Da una interpretazione passava ad un'altra e con grande efficacia, ma Karloff si è standardizzato in un tipo sempre uguale. Togliamogli i movimenti meccanici, i fili di ferro (Frankestein), la creta (Mummia), non resta nulla; ovvero qualche cosa: due occhi sperduti nel vuoto. Karloff non è altro, come oggi ce lo presentano gli americani, che un grottesco e stupido personaggio da fiabe, che neanche diverte i bambini. Perchè non cambia strada? Il film non dice nulla di nuovo.

LA FUGA DI TARZAN
(TARZAN ESCAPES)

Origine: Americano - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regista*: Richard Thorpe - *Soggetto*: Edgar Rice Burroughs - *Sceneggiatura*: Cyril Hume - *Interpreti*: Johnny Weissmuller, Maureen O' Sullivan - *Direttore di produzione*: Sam Zimbalist - *Scenografo*: Elmer Sheeley - *Operatore*: Leonard Smith - *Montaggio*: W. Donn Hayes - *Metraggio*: m. 2508 - *Distribuzione e doppiato*: M. G. M.

Anche se si osservasse che Johnny Weissmuller ha una stupenda corporatura d'atleta agilissimo e che Maureen O' Sullivan essendo per tutto il film vestita esclusivamente di pochi stracci può risultare abbastanza stuzzicante, ci si potrebbe sentir rispondere: Sì va bene, ma adesso basta con Tarzan, ormai ci avete rotte le tasche! Perciò speriamo che Tarzan sia fuggito e non ritorni più! Ciò nonostante risulta di particolare interesse fare osservare come gli americani anche in malloppi del genere riescano a cacciarvi dentro una tesi ed in certo qual modo la sviluppino e la dimostrino.

RAGAZZE INNAMORATE
(LADIES IN LOVE)

Origine: Stati Uniti - *Casa di produzione*: Fox - 20th Century - *Produttore*: B. G. De Sylva - *Regista*: E. Griffith - *Direttore di produzione*: Darryl Zanuk - *Soggetto*: Melville Baker (dalla commedia di Bus-Tekete « Zero in amore ») - *Dialoghi italiani* di Sabatello Dario - *Sceneggiatura*: Thomas Little - *Interpreti*: Janet Gaynor, Loretta Young, Constance Bennett, Simone Simon, Paul Lukas, Don Ameche, Tyrone Power e Alan Monbray - *Aiuto Regista*: William Forsyth - *Operatore*: Hal Mohr - A.S.C. - *Fonico*: E Clayton Ward e Roger Heman - *Direzione musicale*: Louis Silvers - *Scenografo*: William Darling - *Costumi*: Green Wakeling - *Montaggio*: Ralph Dietrich - *Metraggio*: 2729 metri - *Doppiato*: Fono-Roma - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Western Electric - *Distribuzione per l'Italia*: 20th Century-Fox.

Seguire i casi di quattro esistenze diverse non è cosa facile specie quando si tratta di quattro fanciulle innamorate. Quindi si è in continuo movimento da un ambiente

all'altro, da una coppia all'altra; ciò nonostante il film non appare slegato seppure per forza di cose un po' frammentario.

Il difetto però è nel manico, vale a dire in una vita che noi non accettiamo, che sentiamo non essere nostra e che noi anche potendo non vivremmo mai perchè è falsa e posticcia. Si avverte subito poi nel soggetto la provenienza teatrale, niente vale a mascherarla; infatti è tratto da « Zero in amore » di Bus-Fekete che ebbe tanta fortuna anche in Italia.

La recitazione è misurata specie quella della Joung e di Lukas. Simone insiste troppo nel fare la bimba. Buona la fotografia.

MA L'AMOR MIO NON MUORE

Origine: Italiana - *Anno*: 1913 - *Casa produttrice*: « Gloria Film » - *Soggetto e sceneggiatura*: Bonetto e Monleone - *Regìa*: Mario Caserini - *Interpreti principali*: Lydia Borelli, Mario Bonnard, Vittorio Rossi Pianelli, Emilio Petacci, Camillo de Riso, etc. - *Operatore*: Scalenghe.

L'EPOCA

L'anno 1913 è si può dire, l'anno cruciale dello sviluppo della cinematografia in tutto il mondo, l'anno delle più importanti affermazioni della cinematografia italiana, quello in cui comincia a trovare la sua strada la cinematografia tedesca mentre perde terreno quella francese, l'anno infine in cui la configurazione cinematografica mondiale comincia ad assumere aspetti ben definiti che bastano da soli a determinare quelle linee di sviluppo che seguiremo negli anni successivi.

Il mondo conta ora 100.000 cinematografi: i soli Stati Uniti ne hanno 16.000, la sola cinematografia americana impiega 250 mila persone ed un capitale globale di circa 425.000.000 di lire, incassando ogni anno nelle sue sale una media di 275 milioni di lire. I dividendi delle Società cinematografiche crescono ogni giorno: e se la Cines o la Ambrosio in Italia si limitano a pagare ai loro azionisti un 20%, ecco altre case, ricompensare il capitale con un 50% annuo, come la Nordisk, che suppone forse che il guadagno debba sempre crescere invece di tendere ad una stabilizzazione. I film cominciano a costare cifre che sarebbero sembrate folli nei primi tempi della cinematografia: in Inghilterra, un « Amleto », interpretato dal grande tragico inglese Tree, viene a costare 400.000 lire; un « Germinal » in Francia, costa altrettanto; la « Pasquali » pensa a realizzare una « Sacra Bibbia » per la quale preventiva 500.000 lire; e se qui siamo nella zona dei grandi film bisogna pensare che anche i film non colossali hanno raggiunto un costo notevole. « Marcantonio e Cleopatra » della Cines è in bilancio per 300.000 lire; « Michele Perrin » con Novelli ne costa 200.000; « I due sergenti », 250.000; « La lampada della nonna », il film della Ambrosio, arriva anche esso a 200.000, mentre la « Gloria » pensa di realizzare un « Ponte dei Sospiri » che non superi le 100.000. Se voi terrete conto della differente valutazione della moneta dal '13 ad oggi, vedrete che il costo dei film, almeno in Italia, non è aumentato tanto quanto co-

munemente si crede. Per certi casi, forse, relativamente a quei tempi i film di oggi costano meno.

Anche dal punto di vista, diremo così, « sociale », il cinema va assumendo un altro tono: entra in Vaticano, il Papa, il Cardinale Merry del Val e tutti i membri della Corte Pontificia assistono ad una rappresentazione cinematografica. Il Re e la Regina d'Inghilterra escono da Buckingham Palace per andare ad assistere alla prima rappresentazione del film italiano « Quo vadis? » alla « Albert Hall ». In quasi tutte le Nazioni il cinema entra nel novero delle attività riconosciute e legalizzate dallo Stato, attraverso la legislazione che ne codifica le norme etiche. Si comincia a parlare seriamente di introdurre l'uso della cinematografia nelle scuole come ausilio dell'insegnamento. Si arriva fino a creare, a Zurigo, d'ordine delle autorità, delle sale riservate ai bimbi, che, d'altronde, falliscono rapidamente perchè i fanciulli non se ne interessano e i grandi preferiscono accompagnarli in quelle altre. Eppoi le esposizioni, non più parziali e di carattere strettamente commerciale, ma esposizioni grandiose, di importanza e valore internazionale sul tipo della prima creata dall'Italia nell'11, si organizzano un po' dappertutto. In America, in Francia, in Inghilterra: a Londra il comitato comunica ai produttori italiani che conta principalmente su di essi per la buona riuscita dell'esposizione stessa.

Ma, giunto a questo stadio di progresso, arrivato oramai a questa «posizione sociale» il cinema, internamente, ossia come opera d'arte, come opera narrativa, come funzione estetica, a che punto è?

Forse questo è ciò che ci interessa maggiormente dal nostro punto di vista: in quanto la funzione industriale, in cinematografia, è senza dubbio inscindibile dalla funzione artistica, seppur non si possa sempre stabilire un parallelismo fra il progresso industriale e quello artistico.

La divergenza o la convergenza delle due linee è proprio quella che caratterizza determinate epoche della storia cinematografica universale: e sotto questo aspetto il 1913 si presenta come un anno particolarmente interessante sia in Italia che in Germania, sia in quelle cinematografie nordiche che vanno avanzando a grandi passi verso quella posizione di predominio artistico che dovevano conservare per così poco tempo ma che doveva costituire una affermazione di altissima importanza.

In linea generale il cinema si può dire è ancora fermo al « 50 ». Fermo, ossia, a quell'obbiettivo che può essere elevato a simbolo della cinematografia teatrale, scenica piuttosto che narrativa. I cineasti stanno imparando ora a narrare visivamente: ma imparano con una certa lentezza, con una certa malavoglia. L'uso smodato di attori teatrali che si fa in tutto il mondo, basta a dimostrare l'orientamento generale del cinema in questo momento. Ma c'è da osservare a nostro conforto una cosa importantissima: che quasi tutti i film interpretati da grandi attori, interpretati da veri e propri astri del teatro di prosa, fanno fiaschi su fiaschi. Rispondendo allo «Argante», un giornalista cinematografico del tempo, notava proprio questo fenomeno, in Italia: scriveva quel giornalista « di Giovanni Grasso il ricordo è grottesco. La sua arte, già falsa in palcoscenico, fu « orrorosa» per noi. Di Ferruccio Garavaglia il ricordo è opaco, scialbo, evanescente. Di Ermete Novelli è di una desolante sproporzione con la sua fama di attore. Di Ermete Zacconi, poi, il ricordo è fatto del desiderio

di tutti — dinnanzi al fenomeno derivatone — che egli avesse evitato di fare del cinematografo in vita sua ». I quattro sono così messi a posto da queste righe che, se non costituiscono menomamente un testo di buona lingua, sono però abbastanza precise per quel che riguarda il successo degli attori teatrali nel cinema. Eppure Ermete Novelli, nonostante i suoi fiaschi, guadagnava per sei film ben 100 mila lire più una percentuale sugli utili. Accortezza e buon senso non sono sempre caratteri distintivi dei nostri produttori cinematografici.

Così, mentre i film che cercano di affermarsi presso il pubblico attraverso il richiamo di un nome teatrale vanno cadendo uno dopo l'altro senza suscitare che un mediocre interesse (fatto logico e naturale quando si pensa che in quel tempo il teatro aveva ancora una sua funzione ed un suo pubblico), nasce e si impone una produzione strettamente cinematografica, tutta intesa ad esprimersi attraverso lo schermo. Non diremo sempre con mezzi cinematografici, ma certo con maggiore aderenza allo schermo di quella che non potessero vantare i « Michele Perrin » e simili film di netta origine acinematografica.

A questa produzione appartengono opere che resteranno celebri nella storia della cinematografia mondiale, anche se molti storici e critici esteri hanno voluto disconoscerne le qualità e le possibilità. « Quo Vadis? », « Marcantonio e Cleopatra », « Gli ultimi giorni di Pompei », « I promessi sposi », « Ma l'amor mio non muore », e via dicendo, ecco le opere che caratterizzano in Italia il 1913. « Lo studente di Praga » è l'opera più rappresentativa dell'annata in Germania, « Fantomas » e « Adriana Lecouvreur » sintetizzano egregiamente la produzione francese, ondeggiante tra il giallo e il letterario, come « Il re della foresta » può servire da indice della produzione americana.

I francesi, poichè sono stati i francesi per primi a pronunciare la condanna del cinema italiano di quel tempo e del successivo, con la loro abituale sufficienza padreternistica, non hanno mai perdonato alla nostra cinematografia quella supremazia che tenne sulla loro per tanti anni. Non hanno perdonato soprattutto a noi di aver scoperto il valore spettacolare e narrativo della cinematografia assai prima di loro: mentre essi andavano ancora gingillandosi con riduzioni più o meno riuscite di mediocri drammi, come quelli di Sardou, che costituivano il fondo della loro comune cultura in quel momento, già la cinematografia italiana tentava voli assai più ampi, si portava a quote ignote allora alla Francia. I grandi film francesi di quel tempo, i colossi, i supercolossi della loro produzione, si chiamavano « Zigomar », « Fantomas », « I figli di nessuno »: stavano, ossia, al disotto del livello medio del teatro della Porte Saint Martin. I film italiani invece avevano altri nomi e altra levatura.

E questa è una delle caratteristiche importanti del 1913 in Italia. Il mutato livello dei film che si avviano verso una più nobile concezione della cinematografia: cui risponde, in sede polemica e giornalistica, una serie di articoli ai quali porta un notevole contributo Umberto Paradisi che afferma vigorosamente la necessaria indipendenza della cinematografia come soggetto, fa una campagna contro le riduzioni di opere teatrali e letterarie, e, con notevole comprensione della portata dell'opera cinematografica, comprensione che sarà, in seguito, deviata dalle teorie d'avanguardia, riconosce e recisamente mette in rilievo, l'essenziale importanza del

soggetto e della sceneggiatura ai fini dell'opera cinematografica, chiedendo (pensate che siamo nel 1913) che le case diano rilievo nella pubblicità al soggettista ed allo sceneggiatore come agli elementi fondamentali della creazione filmistica. D'altronde questi principi erano affermati anche da quei pochi letterati che di cinematografia si occupavano in quel tempo. Ad una inchiesta lanciata dalla « Vita cinematografica », Luciano Zuccoli rispondeva stabilendo la necessità di soggetti cinematografici scritti e concepiti in funzione della cinematografia e lo stesso concetto ribadiva S. A. Luciani in un articolo apparso sul numero del 10 agosto del « Marzocco ». E Luigi Capuana lamentava che il teatro (quello di Benelli e simili) influenzasse già il cinema come « una manifestazione d'arte rappresentativa », scorgendone perfettamente il valore spettacolare e quindi narrativo, e nello stesso senso si pronunciavano Berrini, Oxilia ed altri. Ci si cominciava a preoccupare perfino dei problemi di un cinema sociale, di quei problemi che solo ora, a distanza di ventitrè anni, e grazie ad orientamenti estetici che formano l'orrore degli artisti puri, sono riesaminati ad una luce nuova e sono la base dell'orientamento del Centro Sperimentale.

Con tutto ciò non bisogna pensare che quei tempi fossero tutte rose. Il cinema anche allora commetteva i suoi errori, prendeva i suoi dirizzoni. La polemica che si accese nel '13 intorno ai film di lungo metraggio ne è una prova. Industriali e commercianti erano in lotta intorno alla nuova formula del film. I film di 600, 800, 1000 metri, erano ancora il supremo ideale dei noleggiatori, i quali potevano, con questo genere di film, tenere in piedi certe salette di terzo e quarto ordine che non avrebbero potuto pagare i prezzi richiesti per i film di maggiore mole. Si richiedeva perciò il mantenimento del metraggio basso dei film. Si tendeva, ossia, per delle ragioni puramente commerciali, a mantenere il cinema in uno stato di minorità: non in quanto il metraggio sia indice di elevatezza, ma in quanto la costruzione della cinematografia del tempo impediva al film che non avesse una certa lunghezza, di esplicarsi pienamente come opera narrativa.

E quanto al gusto del pubblico non bisogna pensare che si fosse molto in alto, allora, come oggi. d'altronde. Un salto da venti metri, una corsa in automobile, una fuga in aeroplano, la lotta con una belva, l'inseguimento del bandito, erano tutti mezzucci di facile effetto che ottenevano da soli un successo sicuro e che quindi costituivano buona parte delle trovate dei film di uso corrente. Ma bisogna pensare che questi mezzucci avevano carattere cinematografico assai più che oggi non sembri, e che attraverso questi il cinema andava scoprendo la sua fondamentale ragione dinamica troppo spesso e troppo presto dimenticata per ricerche statiche. Quando si pensa che oggi il pubblico si richiama attraverso i vezzi di certe attrici e le buffonate istrioniche di certi attori, non si può fare a meno di rimpiangere quei tempi. Per i prezzi di ingresso di allora, che in taluni cinema erano di soli venti centesimi, dobbiamo riconoscere che si dava al pubblico molto dippiù di quanto non si dia spesso oggi per le sue dieci o dodici lire. Se il valore della cinematografia fosse cresciuto in proporzione di cinquanta o sessanta volte quello di allora, non si dovrebbero veder più in giro tutti quei mediocrissimi film (e non parlo dei film italiani che hanno un'alta percentuale di opere interessanti sul totale: parlo proprio dei film esteri ed

americani in specialissimo modo) che tuttora affliggono le nostre sale.

Quanto alla situazione italiana in quell'anno, si comincia a notare quel fenomeno che in definitiva rappresenterà l'origine prima della crisi cinematografica nostra, la pletora di case. Ad esso si accomuna l'altro fenomeno che avrà la sua buona parte, prima nel trionfo della nostra cinematografia e poi nel suo crollo: il divismo.

Durante il 1913 nascono in Italia una quindicina di case nuove che aggiunte alle ventuno che erano già in funzione agli inizi dell'anno, costituiscono un totale di trentasei case di produzione. E questo numero si raggiunge tenendo conto delle più importanti. La maggior parte di queste case, naturalmente, non era originata che da tentativi di speculazione sul momento cinematografico eccezionalmente favorevole. Ma ognuna di esse contribuiva a gettare sul mercato un certo numero di film mediocrissimi, se non addirittura negativi, che con la loro presenza abbassavano il livello medio della cinematografia in Italia, forzavano le maggiori case, quelle che lavoravano con serietà, a creare a fianco alla loro produzione di una certa levatura, anche una produzione affrettata, in serie, senza nessun intento artistico, che doveva servire a controbattere sul mercato interno le opere di queste minori produttrici pullulanti come funghi. Poichè bisogna pensare che in quel tempo ognuna delle grandi case produttrici italiane aveva una produzione di una grande ampiezza e lavorava con quella continuità e quella metodicità che sono le caratteristiche prime di una industria veramente organica. A tener presenti solo le quindici maggiori produttrici italiane: Cines, Ambrosio, Milano, Pasquali, Celio, Gloria, Aquila, Italia, Savoia, Centauro, Roma, Dora, Latium, Vesuvio e Psiche, si può calcolare che la loro produzione raggiungesse in media i 75 film mensili e quindi circa 900 film l'anno. Se a questi si aggiunge la produzione, di molto inferiore ma non inesistente, delle altre ventun case organizzate e delle altre produttrici sporadiche o semiclandestine che esistevano in quell'anno si vedrà che in totale la produzione italiana di allora era veramente più che considerevole. Nè la Francia nè l'America potevano in quel momento battere l'Italia per quantità di produzione. Tuttavia è stata proprio questa quantità a creare le prime deficienze del mercato ed a far sorgere i primi sintomi di una situazione che, non essendosi prese in tempo le misure necessarie, doveva fatalmente sboccare in una disfatta.

Il 1913 è anche l'anno della affermazione delle due più celebri dive italiane, dei modelli sui quali si definì poi la vamp americana, o la star di oggi. Modelli che, occorre ricordarlo, superarono di gran lunga tutte le imitazioni che in seguito ne furono fatte. Francesca Bertini e Lyda Borelli ebbero, ai loro tempi, fama assai maggiore, seguito assai più vasto, risonanza assai più universale di quello che non abbiano avuto di poi Greta Garbo e Marlene Dietrich: specialmente se si tiene conto della enorme differenza che corre fra il '13, il '14 e il '15 ed i giorni nostri, si vedrà che il fenomeno Bertini o il fenomeno Borelli non trovarono mai più riscontro in nessun altro fenomeno del tipo. Insieme alla Bertini ed alla Borelli cominciano ad affermarsi come divi i primi notissimi attori del cinema italiano. Cominciano ad affermarsi Emilio Ghione ed Alberto Collo, nasce la fama di Camillo de Riso, si consolida quella di Mario Bonnard, si estende quella di Capozzi; insomma la cinematografia italiana comin-

cia a crearsi il suo Olimpo che non ha nulla da invidiare a quello americano.

Un altro sintomo pericoloso per la cinematografia italiana, un'altra origine della futura crisi, è la lotta che si comincia a delineare fra le maggiori case italiane. Lotta che non è quella naturale e logica di una concorrenza sul terreno artistico e commerciale, ma assume aspetti di gangsterismo dannosissimi alle case ed alla loro produzione. Dannosissimi sopratutto per i loro riflessi sull'estero. Infatti tale lotta era condotta con la edizione contemporanea di soggetti eguali: due « Promessi sposi », due « Ultimi giorni di Pompei » e così via. Accadeva così che i monopolisti esteri i quali avevano acquistato un film a prezzo altissimo (in Germania per la esclusività degli « Ultimi giorni di Pompei » erano stati pagati ben 100.000 marchi) si vedevano arrivare sulla piazza, presso i loro concorrenti, dei film di seconda qualità, pagati infinitamente meno, che approfittavano della pubblicità fatta all'altro film per imporsi e passare nelle sale.

E' questo sistema quello che ha cominciato a segnare la decadenza della cinematografia italiana all'estero, consigliando agli acquirenti esteri di non comprare più in esclusività. Quale danno fosse questo per la nostra cinematografia è facile capirlo.

Inoltre in questo anno 1913 si verifica per la cinematografia in genere, ma in particolar modo per quella italiana, un fenomeno di particolare interesse.

E' un fatto che ognuno degli anni tra il '10 e il '20 è anche un anno decisivo per la cinematografia: ad ognuno di essi corrisponde un momento particolare dello sviluppo, ad ognuno di essi è legato il nome di alcuni film assai significativi e veramente fondamentali nella storia dell'arte nuova. La rapidità con cui la cinematografia progrediva in quel tempo, era tale che da un anno all'altro si potevano constatare differenze notevoli non solo di particolari tecnici o industriali, nel più vieto senso meccanico, ma anche e sopratutto di concezione generale, di manifestazione artistica, di formazione spirituale. Tra i film del 1912 e quelli del 1913, corrono differenze sostanziali, differenze abissali di costruzione esterna ed interna, di forma, di ideazione. Come tra l' '11 e il '12 si manifesta e si realizza il vastissimo movimento per un aumento progressivo del metraggio della pellicola, movimento che porta il film dal tipo sketch, dei 150-300 metri al tipo romanzo dei 1200-2000, e lo spinge fino alle esagerazioni dei 3000, così tra il '12 e il '13 si verifica un nuovo movimento, non industriale, questo, e non calcolabile a metraggio, ma non meno importante, la tendenza a dare al film un contenuto spirituale più profondo, una vita intima più realmente artistica, più rispondente ad un atto creativo che non ad un atto imitativo.

Questo movimento, per nostra fortuna, trova in Italia non solo la sua sorgente, ma anche e sopratutto la sua più concreta attrazione: solo nella Germania di quel tempo esso comincia a manifestarsi altrettanto nettamente quanto da noi ed infatti il 1913 è l'anno nel quale, mentre l'Italia raggiunge la conquista dei mercati mondiali attraverso film gloriosi, la Germania comincia a trovare i primi accenni di un suo film di carattere nazionale, decisamente rispondente alla sua forma mentale ed al suo temperamento. Dovrà intervenire la guerra, nel '14, per impedire a questo movimento, che si va manifestando in Germania, di raggiungere la piena matu-

rità: ma dopo la guerra noi ritroveremo le note che oggi cominciano a suonare nel film tedesco, pienamente sviluppate in un' armonia che darà alla Germania per qualche anno un posto di primissimo piano nella cinematografia mondiale.

La casa produttrice e il regista

Fra le nuove produttrici italiane dell'annata, quella che nasce sui principi del 1913 facendo più scalpore e minacciando più direttamente la sorte delle altre case allora esistenti, quella che si annuncia con sistemi reclamistici all'americana, battendo una grancassa enorme, è la « Gloria Film » di cui abbiamo già accennato.

Sui principi del 1913, Mario Caserini, che aveva già dalla fine dell'anno precedente portato alla rescissione il contratto che lo legava alla Ambrosio, comunica ai giornali la nascita della « Gloria ». E' una società in accomandita semplice, il cui principale elemento, dal punto di vista finanziario, è il proprietario del cinema Borsa di Torino, Domenico Cazzulino, che entra così nella cinematografia attiva e che troveremo in seguito moltissime volte nel campo della produzione; ultima sua attività fu lo sfruttamento di quella « Boccaccesca » con Elena Sangro che sette anni or sono ebbe un così vivo insuccesso nei cinema italiani.

La Società acquista in via Quittengo 39 un terreno di 3600 metri quadrati per costruirvi i teatri. Il maggiore dei suoi teatri, interamente a vetri, avrà 25 metri di lunghezza su 15 di larghezza e le pareti saranno interamente apribili sui due lati. La « Gloria » comunica inoltre che, caso piuttosto raro in quei tempi, essa non intende stampare da sè i suoi positivi ma darsi soltanto al lato realizzativo della cinematografia: i positivi saranno stampati negli stabilimenti Biak di Lione, diretti da un tecnico della Lumière e di proprietà dell'ingegnere Pouchain.

Il direttore artistico della Gloria sarà, come si disse, Mario Caserini. Direttore artistico non vuol dire in questo caso regista. Era una funzione che poteva involgere in taluni fatti anche quella del regista, ma aveva dei caratteri più ampii e più importanti: era, prima che si creasse in America, dove non hanno inventato nemmeno questo, una carica di « produttore » nel senso americano ed anche di « supervisore », nella quale si assorbivano anche le funzioni di direttore generale della casa. Il direttore artistico di una casa, infatti, sceglieva i soggetti che dovevano essere realizzati, controllava le sceneggiature, approvava gli elementi che dovevano realizzare i soggetti stessi, controllava lo svolgimento del lavoro, rivedeva il lavoro svolto. Era, insomma, l'elemento che dava unità di indirizzi e di attività alla casa: qualcosa dippiù del supervisore e qualcosa di simile, in pari tempo, a quel « producer » di cui in questi tempi si mena gran chiasso sui giornali italiani come se il « producer » fosse una nuova specie zoologica sorta, senza precedenti, dal fecondissimo suolo della cinematografia americana ove, invece, si sono incrociate e perfezionate (questo bisogna riconoscerlo) tutte le razze di animali che la cinematografia italiana aveva già veduto nascere.

Mario Caserini era entrato alla vecchissima « Alberini e Santoni » al momento della sua nascita a Roma, nel 1905. Era rimasto ancora nella società quando essa si era trasformata in « Cines », e alla « Cines » aveva diretto una enorme quantità di film, fra i più celebri della casa, in diretta rivalità con il

Guazzoni. Dal primo « Romanzo di un pierrot », edizione vecchissima di quella « Histoire d'un pierrot » che durante il 1913 la « Celio » rifarà sotto la direzione del Negroni, e di cui si è occupato in modo esauriente Umberto Barbaro nel primo numero di *Bianco e Nero*, al « Giovanni dalle Bande Nere » che oggi sta rifacendo Trenker, Caserini aveva prodotto infinite opere. Sotto la sua direzione erano apparse infatti: « Catilina », « Beatrice Cenci », « La battaglia di Legnano », « Cola di Rienzo », « Lucrezia Borgia », « Federico Barbarossa », « Pia dei Tolomei », « Messalina », « La scommessa », « Bacio fatale », « Povera madre », « Napoleone a Sant'Elena », « Vedova normanna », « Mademoiselle de Scudery », « La cicala e la formica » e, sopratutto, opere che vale la pena di notare a parte perchè stabiliscono una tendenza del direttore: « Machbet » e « Amleto » da Shakespeare, « Il Cid » da Corneille, « Giovanna la pallida » da Balzac, « I masnadieri » e « La fidanzata di Messina » da Schiller. Questi sei film, anche se non presentavano qualità particolarissime dal punto di vista cinematografico, stabilivano una netta preferenza del regista per la realizzazione di opere classiche di una particolare levatura, chiarivano un suo atteggiamento mentale che va esattamente valutato in quel mondo cinematografico che allora, come oggi, (e in un certo senso, aggiungeremo, per sua fortuna) ignorava completamente sia Shakespeare che Corneille, sia Balzac che Schiller.

Passato all'Ambrosio verso la metà dell'ottobre 1911, ecco Caserini, senza abbandonare ancora quel genere storico che era stato quasi interamente il fondo della sua produzione alla « Cines », casa che produceva, in stragrande maggioranza, opere storiche, prendersi qualche riposo con opere di vita moderna, quelle opere verso le quali più volentieri si orientava il suo lavoro e di cui egli doveva dare famosissimi esempi alla « Gloria » non fondando certamente il genere che era nato da lungo tempo, ma portandolo ad altezze fino ad allora non raggiunte. « La mamma dorme », « La ribalta », « Nelly la domatrice », ecco dei film nei quali Caserini comincia già a far notare le sue virtù di regista moderno, anche se in pari tempo egli mette in scena « La corda dell'arco », « Infamia araba », « Sigfrido », « Parsifal », « I cavalieri di Rodi », « Dante e Beatrice ». Un altro film realizzato dal Caserini alla « Ambrosio » dà un pochino la linea che egli svilupperà in seguito alla sua casa e dalla quale la sua casa trarrà utili non indifferenti e successi duraturi: « Santarellina ». Con « Santarellina » si può dire che cominci la commedia cinematografica, tipo pochade, quella commedia in cui doveva eccellere De Riso, e che doveva costituire in seguito una delle basi della produzione cinematografica italiana. Quella commedia che doveva essere, in definitiva, il seme lontanissimo di Lubitsch.

Con il Caserini entrano alla « Gloria » fin dai suoi inizii e con contratti d'oro per quei tempi, la moglie, Maria Caserini Gasperini, che era stata sua compagna di lavoro alla « Cines » ed alla « Ambrosio », che lo segue qui in qualità di prima attrice, Maria Bayma Riva, come prima attrice giovane, Isabella Quaranta, come attrice brillante, e Fede Sedino, come ingenua.

Tra gli attori troviamo, al ruolo di primo attore assoluto, quel Vittorio Rossi Pianelli che era prima alla « Cines » e che passato poi alla « Film d'Arte Italiana » (filiazione della « Film d'Art » di Parigi) ne esce subito per andare con il Caserini; Mario Bonnard, proveniente

dalla « Cines » e dalla « Ambrosio » in qualità di primo attor giovane; Gentile Miotti, che era stato alla « Cines » ed all'« Itala », come brillante; Telemaco Ruggeri (attualmente capo del servizio montaggio alla « Cines »), come generico primario, eppoi Felice Metellio, Tranquillo Bianco ed altri generici di ottima fama.

Questo gruppo eccezionale di attori permette di constatare due cose: la prima che la Casa nasceva con un personale artistico di primissimo ordine che lasciava prevedere opere di una certa importanza e di una certa levatura; la seconda che Mario Caserini era stato seguito con entusiasmo dalla maggior parte degli elementi che avevano lavorato con lui alla « Cines » e alla « Ambrosio ». E questa è stata una delle maggiori qualità di Caserini come direttore artistico. Quella di riuscire ad attrarre verso di sè gli elementi che lavoravano con lui, di riuscire a legarli a sè non solo attraverso i vincoli strettamente materiali di un contratto di lavoro, ma anche attraverso vincoli più forti e di natura più interiore che erano dovuti alla direzione, alla bontà con la quale riusciva a pretendere dai suoi elementi sforzi che nessuno riusciva ad ottenere e che erano spontanei invece in individui posti sotto la influenza della personale e calda simpatia che il Caserini suscitava in tutti i suoi dipendenti per la comprensione e la sensibilità artistica che emanava dalla sua opera.

Oltre agli elementi indicati, altri se ne aggiungeranno nel corso dell'anno, provenienti dalle più diverse case. Il più importante è quello che indicavamo prima, Alberto degli Abbati, regista della «Ambrosio», che viene alla « Gloria » in qualità di regista e di capo del personale. Fra le attrici vedremo la Lydia de Roberti, la Maria Brioschi e quella Irma Chantecler che il Caserini tolse dal varieté. Fra gli attori Guido Petrungaro, Antonio Monti (proveniente anche lui dalla « Cines » e dalla « Ambrosio ») Rosmino, e Virgilio Tomassini.

I tecnici erano allora un elemento importantissimo in una casa di produzione. E Caserini ottenne un grande successo quando riuscì a portare alla « Gloria », togliendolo alla « Ambrosio », l'operatore Scalenghe; Angelo Scalenghe era da moltissimi anni alla « Ambrosio » e vi aveva realizzati negativi fotograficamente famosi, quali « Lo Schiavo di Cartagine », « Nozze d'oro », « Romanzo di un giovane povero », « La nave ». Con Caserini alla Ambrosio aveva prodotto « La mala pianta », « Sigfried», «Nelly la domatrice» e «Santarellina ». Insieme allo Scalenghe passò alla « Gloria » dalla « Ambrosio » un altro operatore di chiarissima fama: il Farò.

I primi film che la « Gloria » comincia ad annunciare e che realizza rapidamente, danno già un certo determinato tono alla produzione: ecco infatti la famosissima e prima: «Florette e Pataton» diretta dal Caserini stesso con Camillo De Riso, Vittorio Rossi-Pianelli, Gentile Miotti, Mario Bonnard, Letizia Quaranta, Maria Caserini. Una commedia pochadistica del genere di quella « Santarellina » di cui avevamo accennato precedentemente e che stabilisce come l'orientamento del Caserini, ora, quando il regista è libero di creare a suo piacimento, si determini abbastanza preciso. In pari tempo la casa annuncia « Il treno degli spettri », una azione drammatica dell'avv. Luigi Sonnazzi, regia di Caserini, interpretata da Letizia Quaranta, Vittorio Rossi Pianelli, Mario Bonnard e Telemaco Ruggeri.

Ma il grande colpo della « Gloria » è indubbiamente quello di as-

sicurarsi la lavorazione di Lyda Borelli. Di questa e del maggiore film che essa realizzò durante l'annata alla Gloria, « Ma l'amor mio non muore », parliamo più sotto.

Avvertiremo soltanto che nello stesso anno Lyda Borelli realizza per la Gloria un altro film, « La memoria dell'altro », in cui ella aveva a compagni Mario Bonnard, Letizia Quaranta, Vittorio Rossi Pianelli. Un successo indubbiamente minore del primo, ma anche questo film aveva una sua importanza ed una sua entità.

La casa annuncia anche un terzo « Ultimi giorni di Pompei », che prende poi il titolo di « Nydia, la cieca di Pompei ».

Si trattava di una spettacolosa azione di ben 2.000 metri, divisa in 5 atti; vi dovevano figurare mille comparse, 50 cavalli, 30 leoni; il vestiario, ossia i costumi, dovevano essere espressamente confezionati dalle ditte Zamperoni di Milano e Gentile di Roma, il mobilio, gli attrezzi, le suppellettili esattamente ricopiati da documenti dell'epoca, degli esterni particolarmente suggestivi si dovevano realizzare alle falde del Vesuvio e il film si annunciava come contenente talune scene di particolare grandiosità e di indiscutibile effetto: le scene del Circo Massimo, ad esempio, o quelle che si svolgevano sulla grande trireme imperiale, le feste nautiche e la immancabile distruzione di Pompei. La riduzione del romanzo, era dovuta a Luigi Marchesi, la regìa era di Mario Caserini. Vittorio Rossi Pianelli era Arbace e Lydia De Roberti, che aveva già fatto Nydia negli « Ultimi giorni » della Ambrosio, passata ormai alla Gloria accettava di rifare la sua parte per questa terza edizione del celebre film.

La « Gloria » sapeva lanciare i suoi film: ed ecco che per gli « Ultimi giorni » essa comunica a tutto il mondo di aver ottenuto in concessione l'Arena di Verona per la realizzazione delle grandi scene dello Anfiteatro, ed annuncia, per dar rilievo a queste scene che dovevano essere di grande effetto per il particolare impiego di belve feroci, di aver addirittura scritturato l'intero serraglio di Nouma Hawa, il più celebre serraglio che girasse l'Europa in quel tempo.

Con questa preparazione si può comprendere facilmente come la « Gloria » prendesse subito una posizione di primissima importanza fra le case italiane del tempo. Tanto più che essa non limitava la sua opera a questi film e sapeva anche accentrare e riunire, nel corso del suo lavoro, altri importanti elementi, portando quelli stessi che aveva a incarichi più importanti.

Eccola infatti assumere come direttori Eugenio Testa e Giuseppe de Liguoro, eccola dare a Camillo De Riso oltre ai suoi compiti di attore le funzioni di regista; eccola acquistare nuovi attori come la Nina Ellacevith proveniente dal teatro imperiale di Pietroburgo, Dante Cappelli, Emilio Petacci, Paolo Cantinelli, Aldo Sinimberghi e la signora Sinimberghi, la piccola Cantinelli, Fernanda de l'Hare e una serie di altri generici ottimi. Eccola infine acquistare un nuovo teatro a Pegli sulla Riviera, nell'intento di avere un luogo in cui lavorare anche in tempi non ottimi per la luce.

E la grande serie della produzione « Gloria » del primo anno, che si è annunciata con quei film di primissimo ordine di cui abbiamo parlato fino ad ora, continua. « Sonnambulismo » interpretato da Camillo De Riso sarà diretto dall'autore stesso, il quale subito dopo dirigerà « Romanticismo », con la Ferrari, il Metellio, il Miotti, fotografato dall'operatore Farò (notare che si tratta di una commedia e non

della celebre opera teatrale). Degli Abbati dirige « Macchia indelebile », operatore Farò, con la Ellacevith, Cappelli, Petacci e Pietrungaro; « Anima perversa », con la Maria Caserini, Lydia De Roberti, la Bayme Riva, Bonnard, Monti, Cappelli. E si annuncia un « Cuore ».

Ma « Gli ultimi giorni di Pompei » della « Gloria » non appariranno mai.

E' superfluo domandarsene il perchè. Secondo alcuni una losca storia di concorrenza ne impedì la realizzazione. Comunque, il film non fu fatto: invece di questo, per sfruttare tutto il materiale pronto, si annunciò il « Nerone », interprete la Maria Caserini nella parte di Agrippina. Ma questo film fa già parte della storia del 1914.

Il film

I film che apparirono nel 1913 nelle sale italiane, i film che uscirono dalle nostre produttrici per passare nei cinema di tutto il mondo, fornendo alle case italiane guadagni enormi e suscitando ovunque la più profonda ammirazione ed il più vivo stupore, portano nomi che, ancora oggi, sono ricordati non solo da noi, italiani, che, più o meno, e malgrado la presenza dei nostri storiografi del cinema, abbiamo pure il dovere di saperne qualcosa circa la cinematografia italiana del più glorioso periodo, ma anche dagli stranieri, dai più lontani e più distratti stranieri, per i quali la nostra produzione cinematografica si chiama ancora « Quo Vadis? », « Ultimi giorni di Pompei », « Marcantonio e Cleopatra », « Ma l'amor mio non muore! ».

Un'annata che può vantare questi quattro film, oltre a numerosissimi altri che sarebbe troppo lungo ricordare, ma tra i quali occorre richiamare almeno « Addio Giovinezza », è veramente un'annata eccezionale: ecco perchè per il 1913 saremo costretti a ripetere un'ultima volta che si tratta di una data nella storia della nostra cinematografia.

Data importantissima di fronte alla cinematografia estera per il « Quo vadis? », e non meno importante di fronte alla nostra futura esportazione per « Ma l'amor mio non muore! ».

Questa è, senza dubbio, da considerarsi come una delle opere rappresentative del 1913. Mentre « Quo vadis? », « Gli ultimi giorni di Pompei », « Marcantonio e Cleopatra », gli stessi « Promessi sposi » o « In hoc signo vinces », rappresentano soltanto lo sviluppo di una tendenza che si era già affermata nella nostra cinematografia ed aveva dato frutti eccellenti, con i primi importanti film di Guazzoni, la tendenza alla ricostruzione storica ed in particolar modo alla rievocazione romana, il film della Borelli rappresenta una nuova tendenza che è lo sviluppo di quella di cui si è accennato più su, verso un film sociale moderno, un film nel quale, sia pure in forma manierata, con accenti melodrammatici e con toni oleografici, si riversava la vita del tempo che cercava di nobilitarsi in atteggiamenti e in sentimenti elevati.

In « Ma l'amor mio non muore! » confluiscono tutti i motivi ideali della vita dell'immediato ante-guerra, appaiono tutti i segni di una insoddisfazione morale ed intellettuale che non a torto si potrebbe definire di indole d'annunziana, ma che non esaurisce in questa definizione tutto il suo potere di sintesi: ci sono altri elementi, altri valori, altri motivi, al di fuori di quelli dannunziani, o paralleli a questi, che trovano la loro espressione in questo film, come la hanno trovata fino ad ora, ma dispersa, svagata, approssimativa, in molte altre opere di caratte-

re moderno apparse gli anni precedenti.

Senza dubbio il carattere principale di « Ma l'amor mio non muore! » è il preziosismo: quel carattere che da D'Annunzio, non so se dal migliore o dal minore dei valori d'annunziani, aveva preso origine e forma. Le opere più preziose di D'Annunzio erano già apparse tutte: « Forse che sì forse che no », « Le vergini delle roccie », « L'innocente », erano tutti in libreria e, sebbene non tutti recentissimi, investivano ancora la vita intellettuale italiana con il folgorare di una personalità che, seppur discutibile e non più certo confacente al nostro spirito d'oggi, aveva potenza di espressione e di vita infinitamente superiore a tutte le altre che in quel tempo s'erano manifestate.

Ma D'Annunzio tornava già ad uno storicismo più aderente alla parte eroica che egli si era andato assumendo dopo la morte di Carducci: era il momento della « Canzone dei Dardanelli », del sequestro della « Merope », della lotta con l'uomo di Dronero. D'Annunzio aveva camminato, aveva progredito, aveva aderito ad una realtà che per alcuni « puri » sembrava non essere realtà artistica ma che lo inquadrava in una più alta forma d'arte, la vita della Nazione.

Il cinema, che anche in questo campo aveva in umiltà servito il paese, attraverso tutti i film patriottici realizzati fino allora, nel campo spirituale ed artistico non aveva potuto seguire tutto il progresso di D'Annunzio: era già molto, e noi dobbiamo oggi accontentarcene invece di riderne, che avesse seguito in parte la sua maniera.

Maniera: parola molto dura per un'artista, ma esatta per la cinematografia italiana del tempo. La materia viva, anche quella piccola parte di materia viva che c'era in D'Annunzio, s'era fatta formula e schema, era divenuta una falsariga sulla quale procedeva il dramma, seppur dramma si poteva chiamare quell'intreccio di fatti che, con pochi mutamenti non essenziali, costituiva lo sfondo di ogni film del tempo.

Occorreva, a ridare una certa vita a tutto questo materiale che rimaneva inerte nel film, la presenza di taluni elementi che lo trasformassero dalle fondamenta, e questo non si è verificato, o la presenza di altri elementi che ad esso aderissero così profondamente da risentirlo e rifarlo umano attraverso la loro stessa personalità. E questo è ciò che è accaduto nel film della Borelli.

Il misticismo estetizzante e sessuale che era la formula fondamentale dell'opera d'annunziana, quel misticismo che trova nella « Figlia di Jorio » la sua espressione nella frase sintetica « la fiamma è bella », che può riassumere gran parte dell'arte di D'Annunzio, si era completamente perduto nel cinematografo: le realizzazioni di opere d'annunziane eseguite prima di questo film non avevano conservato di D'Annunzio che la forma esteriore della trama e avevano invece perduto tutto lo spirito che distingueva il Poeta. E' solo in questa opera, che non ha nulla a che vedere con D'Annunzio e il cui soggetto è stato scritto da Bonetto e Monleone che la pubblicità del tempo dichiara essere celebri scrittori, è solo da un'opera che con D'Annunzio direttamente non aveva nulla a che vedere, che riappare lo spirito d'annunziano.

Questo film è interessante anche sotto questo aspetto: esso può servire a porre a raffronto due forme nettamente distinte di cinematografia 1910-13 e quella dal '13 in poi. La prima parte del film con la sua storia di spionaggio, il suicidio del colonnello, la cacciata di Elsa, ha

un colore nettamente simile a quello della cinematografia tipica del 1911-1912. La seconda parte, invece, che comincia dal momento in cui Elsa inizia la sua carriera teatrale e incontra il Principe di Wallenstein, prende tono, caratteri e ritmo assai più aderenti alla nuova forma.

Elsa è una specie di Andrea Sperelli in diciottesimo: accoglie nella sua figura motivi romantici sorpassati, indubbiamente, il motivo del sacrificio per amore, il motivo della rinuncia, e simili. Ma il suo carattere non è in questi motivi quanto nella ricerca disperata di una formula estetica, nella insoddisfazione amorosa, nel distacco dagli elementi usuali della vita, nel disperdersi in una intera dedizione estetico-sentimentale che la fa avulsa dal tempo e dallo spazio. E' quel sentimento antistoricistico che è proprio di D'Annunzio, quel sentimento che fa così false « Le vergini delle roccie » e così antiumano Andrea Sperelli, che costituisce la qualità fondamentale di questo film.

Abbiamo detto che D'Annunzio doveva trovare chi lo rivivesse per apparire vivo sullo schermo; possiamo dire che egli aveva trovato in Lyda Borelli la sua creatura. Non la sua interprete poichè il dramma non era suo, ma la sua vera e propria personificazione.

Si è detto troppo facilmente del male di queste attrici della nostra cinematografia divistica: senza volerne fare una esaltazione occorrerà, tuttavia, rimettere a posto molte cose. E per Lyda Borelli bisognerà affermare prima di tutto che è stata, giustamente, l'attrice più significativa del suo tempo. E' solo più tardi che la Borelli diventa donna fatale, in tempo di decadenza della cinematografia; prima essa è stata soltanto donna, e donna dell'anteguerra, con tutte le sue qualità e tutti i suoi difetti, con tutto il suo fascino e tutto il suo ridicolo.

Attrice intelligentissima, Lyda Borelli accoppiava ad una sensibilità estrema una raffinatezza tutta estetizzante che opportunamente si armonizzava con la sua figura sottile, un po' smagata, eterea e d'annunziana fino alle midolla. Quel biondo pallido della capigliatura, quegli occhi dolcissimi e il loro contrastare con quella bocca così profondamente sensuale, la facevano creatura pienamente adatta a impersonare la figura classica della donna di D'Annunzio: Elsa di « Ma l'amor mio non muore! » ha profonde, seppur romantiche, parentele con le più celebri donne di D'Annunzio, con la Foscarina, per citar un esempio. Così come Francesca Bertini è invece più Mila di Codro che non altre creature del tempo.

Quanto a Massimiliano di Wallenstein, principe da burla, ma uomo abbastanza vivo e profondamente sentito, egli sta fra Giorgio Aurispa e Andrea Sperelli, fra Giovanni Episcopo ed Aligi: la profonda passione che lo porta verso Elsa è una passione tutta estetizzante. Si sente che in essa vibra più l'interesse per la figura della attrice che non l'innamorata tendenza alla donna: confluiscono in questa passione tutti i motivi della decadenza dell'uomo che ha preceduto la guerra, che solo la guerra è riuscita a sanare in Italia, quella decadenza sulla cui fatale china il Fascismo ha arrestato la gioventù italiana ridandole il moschetto per arma, lo sport per piacere e la Patria per ideale.

L'uomo che sente che senza la donna amata « non può vivere », la donna che si avvelena sulle soglie della felicità e muore accanto al palcoscenico su cui trionfava, gli incontri fatali, i riconoscimenti casuali: tutto bagaglio che appartiene ormai alla protostoria dell'Italia. Ma

bagaglio che per un certo tempo ha avuto un suo significato ed una sua importanza: ed è in quel tempo che occorre inquadrare il film della Borelli.

Dal punto di vista più strettamente cinematografico il film ha anche un significato non trascurabile: la prima cosa da segnalare nel film è un rallentamento del ritmo generale.

Fino ad ora la maggior parte dei film si svolgeva con una furia enorme: gli avvenimenti si seguivano, si aggrovigliavano, si incalzavano continuamente. Sorto dal melodramma e dal romanzo popolare a dispense, il cinematografo non voleva vedere che fatti, avvenimenti, intrighi. Tutto l'interesse era posto al di fuori dei personaggi, negli avvenimenti che li attorniavano e li sbattevano qua e là come fuscelli.

Con questo film l'interesse comincia a portarsi anche nell'animo dei personaggi che cessano di essere puri e semplici oggetti ma divengono soggetti del film: cominciano a provocare essi stessi gli avvenimenti, non con fatti esteriori ma con manifestazioni di volontà, diventano, insomma, esseri umani, con una loro personalità determinata.

Questo rallenta, naturalmente, il ritmo dell'azione: ma solo da un punto di vista formale. Da un punto di vista superiore, invece, il ritmo si accentua nel senso di una più profonda aderenza ad un ritmo interno dei personaggi: ci si avvia, insomma, verso un film a carattere più psicologico, verso un film più umano.

La regìa di Caserini quale appare da questo film si distingue da quella degli altri direttori artistici del tempo per una certa sua contenutezza mimica, per una sua ricchezza di inquadrature che già si stacca dai tipi usati e permanenti della cinematografia di allora e tende alla scomposizione dei piani ed alla costruzione ambientale. Una regìa che cerca di portare alla luce determinati elementi umani attraverso una valorizzazione delle loro reazioni che supera la pura espressione mimica e si avvia verso la penetrazione e l'analisi del primo piano. Caserini è uno dei primi registi che abbia intesa questa necessità.

Accanto a Lyda Borelli ed a Mario Bonnard, sono Maria Caserini Gasperini, nella parte della granduchessa, Vittorio Rossi Pianelli, nella parte del colonnello, Petacci, nella parte del generale Theubner, Paolo Rosmini in quella di « Mosè star », e infine Camillo De Riso nella parte dell'impresario teatrale. Tutti nomi celebri della cinematografia del tempo.

L'operatore del film è stato Scalenghe.

In complesso « Ma l'amor mio non muore » è un film che si stacca nettamente dalla produzione media del tempo e che costituisce un esempio ed apre un'epoca. L'epoca del divismo certamente comincia in Italia con la apparizione di Lyda Borelli che suscita emulazione in tutte le altre attrici.

L'Attrice e la sua rivale

Due attrici appaiono in piena luce nel 1913: Lyda Borelli e Francesca Bertini.

Se la Borelli è stata l'attrice più influenzata dalla letteratura e dall'atteggiamento del suo tempo, se essa ha risentito profondamente la forma del teatro che aveva interpretato e, quindi, da « Ma l'amor mio non muore » alla « Falena » è stata una involontaria riduttrice di D'Annunzio e di Bataille nel cinema, Francesca Bertini ha rappresentato invece il primo tipo della attrice cinematografica.

Le due donne si sono contese a lungo il primato nella cinematografia italiana: lo hanno conteso anche ad altre che, tuttavia, non sono riuscite mai a brillare della loro luce, come Hesperia, le due Jacobini, la Gys, la Menichelli, la Karenne, la Gallone ed altre ancora. Ma oggi, ad un esame oramai fattosi storico della loro rispettiva attività, delle loro possibilità, della loro opera, occorre riconoscere che fra le due la Bertini è quella che ha dato senza dubbio una più netta forma cinematografica alla sua recitazione, una più sicura visività alla sua espressione, un più deciso orientamento verso le necessità della nuova arte a tutto il suo lavoro. Anche se la Bertini, come la Borelli, si è lasciata influenzare da atteggiamenti e da forme allora in voga, forme ed atteggiamenti che in definitiva si possono riassumere in una sola caratteristica fondamentale: il d'annunzianesimo.

Era questa, con maggiore o minore sostanza, con maggiore o minore vigore, con maggiore o minore esteriorità o interiorità, la malattia che andava minando in quel tempo le correnti intellettuali o intellettualoidi, che andava informando di sè il mondo italiano. Una malattia che non poteva non avere la sua diretta influenza sul mondo cinematografico, in cui le mezze figure di artisti falliti predominavano ed avevano quindi bisogno di un ideale estetico cui acconciarsi, di un simbolo da imitare, di una figura su cui modellare la loro opera. Ed ecco che D'Annunzio, con la sua eleganza e mollezza decadente, con quel tanto di non perfettamente levigato che gli era rimasto della natia scorza abruzzese, con quella snobistica apparenza di aristocrazia, doveva naturalmente apparire a questo mondo cinematografico (pieno di quattrini e quindi ammalato di eleganza) come un ideale supremo, irraggiungibile, forse, ma avvicinabile, certo.

Il languore della Borelli è un languore letterario: come i grandi cappelli e i lunghissimi bocchini della Bertini, sia pur modificati dalla cinematografica esagerazione, sono fenomeni d'annunziani.

Ma i due mondi sono e restano fondamentalmente diversi. Separati da due origini così differenti quanto può essere differente il teatro di prosa dal teatro dialettale. Forse in questa prima forma della loro attività artistica le due attrici hanno trovato quella che doveva essere poi la loro nuova realtà in cinematografo.

La Borelli, come dicevamo, proveniva dal teatro di prosa; anzi, più che proveniva si può dire apparteneva. Infatti il primo contratto fatto alla Borelli dalla « Gloria Film » prevedeva la realizzazione di due film durante il periodo estivo: furono, questi, « Ma l'amor mio non muore! » e « La memoria dell'altro ». Ma subito dopo aver firmato questo contratto la Borelli ne aveva firmato un secondo, per l'anno successivo, che la impegnava per tre film, da realizzarsi anche durante il periodo estivo, quando la Compagnia era a riposo. Come si vede la Borelli alternava il suo normale lavoro sul palcoscenico al suo lavoro in teatro di posa. Era troppo attrice nata, attrice in quanto dicitrice, per abbandonare del tutto una attività che le aveva dato il nome. Ma questo alternare le due forme spettacolari introduceva, naturalmente, nella cinematografia un certo senso teatrale, una certa aria di palcoscenico, che se non era visibile allora, nè forse disturbava il pubblico abituato a ben altra teatralità e ben lieto di trovare nella nuova attrice una sensibilità espressiva non consuetudinaria fra le attrici del tempo, è tuttavia visibile oggi e si manifesta in taluni atteggiamenti, in talune mo-

venze caratteristiche, in talune, direi quasi « inflessioni » di recitazione nettamente individuali.

Come influiva, naturalmente, sul tono generale della sua attività cinematografica. Un'attrice abituata a recitare Bataille e Bernstein, doveva risentire la forma delle opere nelle quali appariva, doveva essersi costruita una sua determinata e tipica femminilità, in cui confluivano tutti i motivi romantici del teatro francese « fin de siècle » e in cui si rivela quella particolare costruzione mentale che ha regnato sulle scene si può dire fino a Pirandello. La raffinatezza di un estetismo tutto voluto, esteriore ed artificiale, un romanticismo posto alla superficie delle cose, per il quale il mondo si trasforma in un immenso palcoscenico su cui ognuno andava recitando parti di innamorato o di vittima, una netta linea di demarcazione fra il reale contenuto interiore di quel mondo e le sue apparenze esteriori, che produceva una profonda incrinatura in ogni vita e determinava tormenti assolutamente immaginari ma non per questo meno reali nelle loro languide manifestazioni esteriori, sono caratteristiche del mondo di « prima della guerra », quel mondo nel quale noi abbiamo pur vissuto e che ci sembra così remoto nel tempo da apparirne quasi un periodo preistorico. Da un pessimismo tutto di maniera, originato dal materialismo che per anni ed anni aveva soffocato la vita dello spirito, quel mondo traeva talune forme di vita che dovevano riflettersi nella cinematografia del tempo, così nei soggetti come nella realizzazione, determinando quel genere di film che è stato per molti anni il genere più in voga così in Italia come all'estero: il film mondano, che risentiva direttamente l'effetto del teatro francese.

È, insomma, il periodo non della « disfatta del superuomo » ma del « disfacimento » del superuomo; che non prende più atteggiamenti gladiatorii ma si rinchiude in sè stesso, nauseato dai cattivi odori che tramanda il mondo e vive fra rose e orchidee in stanze tappezzate di raso. Pensate come questo atteggiamento spirituale doveva influire su di una creatura come la Borelli già di per sè tendente, per vibrantissima sensibilità innata, per caratteristiche somatiche, per atteggiamento spirituale, ad un decadentismo che era di maniera e, per giunta, aveva orientamenti e forme nettamente femminili.

Se aggiungerete a questo che Lyda Borelli era una donna di rara cultura, di intelligenza superiore e di spiritualità affascinante (quale abisso fra questa attrice del nostro cinema e le attricette di Hollywood, tutta esteriorità) vi spiegherete facilmente quel leggero carattere intellettualizzante delle sue interpretazioni in cui vengono a confluire motivi ed echi di un mondo allora ancora ignoto al cinematografo, quel mondo di cui la Borelli è stata veramente la più degna rappresentante fra tutti gli attori di cinema di quel tempo e forse dei successivi.

Differentissima è l'origine della Bertini, seppur teatrale anche essa. La Bertini, prima di venire al cinema, apparteneva in qualità di attrice giovane ad una compagnia drammatica dialettale, la compagnia napoletana Pantalena, dalla quale passò poi alla « Pathé italiana » ed in seguito alla « Celio Film ». Pensate che nei primi tempi del suo lavoro cinematografico la Bertini non si chiamava nemmeno Francesca, ma *Checchina*. Vi immaginate l'eterea Borelli chiamarsi Checchina?

Ebbene, mi sembra che questa differenza di due nomi, da Lyda a Checchina, basti a chiarire in forma grafica la sostanziale differenza dei mondi delle due attrici, delle loro

forme, della loro attività. L'estetizzante y della Borelli, la ricercatezza del suo nome che è marca di squisitezza del prodotto, fa un enorme contrasto con il povero, semplice e popolaresco nome di Checchina. Ben meno estetico, senza dubbio, ben meno elegante; ma quanto più umano, quanto più reale, quanto più aderente alla vita!

Il teatro dialettale aveva allora, ed ha avuto in seguito, e conserverebbe ancor oggi, se oggi ancora si potesse dire che esiste un teatro dialettale vero e proprio, una funzione di importanza, una linea ed una tradizione che non si smentivano e che, a fianco alle evoluzioni, alle convulsioni, alle incertezze o alle deficienze del teatro di prosa, del teatro aulico, si riaffermava ad ogni momento con una sua solidità costruttiva, con una sua determinata realtà.

Il teatro dialettale era l'ultimo rifugio di un realismo che, per mantenere i più stretti contatti con la vita, non voleva tuttavia piombare nelle estreme derivazioni artistiche (o pseudoartistiche) di quel materialismo che era divenuto una maniera come il romanticismo, che aveva fatto il romanticismo del brutto e del volgare come il bataillismo aveva fatto l'esaltazione dello straordinariamente raffinato, dell'estetico, del prezioso.

Nelle grandi compagnie drammatiche dialettali del tempo (notate che la Pantalena non era una delle grandi, ma era una compagnia particolarmente amata dal popolo napoletano) si perpetuava il sano costume di riprodurre la vita nei suoi aspetti più semplici, più umili, più immediati. Non si può dire, nè si deve credere, che questa riproduzione fosse regolata da particolari principi artistici, nè che in essa intervenissero speciali valori intuitivi. Per la maggior parte dei casi si trattava di cose senza nessun pregio nè di contenuto nè di forma, robetta da teatro popolare, tutta intessuta di vecchi e banali motivi, tutta rimasticata e rifatta l'una sull'altra. Ma i vecchi e banali motivi del teatro popolare, quei motivi che facevano saltare in piedi le folle al « Nazionale », quei motivi che hanno dato una celebrità a tanti attori, che hanno trovato la loro origine prima nelle maschere delle commedie italiane e, prima ancora, nelle sacre rappresentazioni, avevano un fondamento umano innegabile. Odio, generosità, amore, tradimento, eroismo, lussuria, sono motivi che eternamente ricorrono nella realtà della vita, che fanno, giorno per giorno, la storia del mondo e che la volgono a nuove vie secondo il loro alternarsi ed il loro sopraffarsi. Restava, quindi, in fondo ad ognuna di queste opere del teatro popolaresco, sia pur celata nelle asperità di una forma falsa e manierata, una sostanza umana che permetteva agli attori, se ne avevano possibilità, di trovare una linea di carattere, una forma interpretativa più aderente alla umanità di quella che non potesse trovare il teatro drammatico normale.

Francesca Bertini, la nostra Checchina del tempo, usciva da una compagnia dialettale di questo genere. Essa aveva acquistato da questa compagnia quelle virtù originarie che consistevano in una solida adeguazione alla verità intesa, se volete, nel più banale dei modi possibili, ma pur sempre alla verità. Aveva tratto dalle sue origini una sana costituzione popolaresca, piena di vitalità, nutrita da un sangue forte, vigorosamente umana, senza nessun languore, senza nessuna svenevolezza, senza quel decadentismo di maniera che oggi degenera nel gagaismo dei pochi residuati di un mondo putrefatto. Non era un essere facilmente in preda ai vapori, non sa-

peva svenire che per finta, non aveva bisogno di rose per sentirsi viva, quelle rose che invece fiorivano così naturalmente intorno alla Borelli, che le creavano un ambiente altrettanto naturale e spontaneo quanto i velluti ed i panneggi, che aderivano strettamente alla sua espressione.

Un altro elemento concorre a fare della Bertini una attrice di eccezione, più che concorrere è addirittura elemento fondamentale della sua arte: la sensibilità. La Bertini è, non dimentichiamolo, napoletana. Il che vuol dire attrice mimica per natura. Ma la sola mimica, la sola gesticolazione non avrebbero fatto un'attrice cinematografica nemmeno in quel tempo, soprattutto in Italia, dove (checchè ne dicano gli storiografi del cinema, ignari e in mala fede) la gesticolazione manierata ed artificiosa era assai meno in onore che non in Francia. Occorreva a questa mimica una solida condensazione: occorreva sopratutto che questa mimica fosse tenuta nei più stretti limiti, non esorbitasse da quelle indispensabili linee che dovevano poi reggere la recitazione cinematografica. L' espressività non doveva essere quella della agitazione, insomma.

Questo la Bertini lo intuì per la prima, forse. La sua educazione di teatro dialettale le dava appunto questa capacità di sentire un personaggio nella sua forma reale; ed anche se tale forma fu, per naturale stato di cose, spinta ad un eccesso che non poteva essere giovevole, fu egualmente dalla Bertini mantenuta in una serietà di espressione, in una densità e vigoria di significazione, che non può non stupire oggi chi rivede i primi film della celebre diva. Film nei quali appare tutto il mondo che doveva essere naturalmente il mondo della Bertini quando ella apparve al cinema: un falso mondo artistico, un falso snobismo, una falsa eleganza. Ma che è molto spesso corretto in sede di soggetto dall'insinuarsi in questo fondo di elementi di malavita che portano il tono generale della scena ad un livello più adatto agli attori del tempo.

Solo più tardi la Bertini volle vivere la grande avventura dell'alta società. Allora si manifesta appieno la sua impossibilità a raggiungere il *tono* della Borelli, quello che è stato forse il maggior fascino della Borelli è stato proprio il *tono*, il livello della sua arte, della sua vita, della sua sensibilità che la Bertini non raggiunse mai. Ella nel frattempo si era modificata, da piccola attrice popolare era diventata grande attrice dello schermo. E questo le permise di avvicinarsi alla realizzazione di questo mondo con maggiore adeguazione, seppur la si vedeva ancor ricevere le sue amiche ad un tè, in cappello con piume di struzzo e seppur doveva mettere di moda quei famosi bocchini di mezzo metro che sono rimasti nel campo della moda una delle sue creazioni. Con tutto ciò la Bertini in gran cappello di piume costituiva un elemento cinematografico e scenografico non indifferente, si può dire che essa deve a questo suo cappello una celebrità che è tutta di origine fotogenica e fotografica e che rassomiglia un po' alla celebrità del frak bianco di Marlene Dietrich. Tanto è vero che in cinema non si va inventando molto di nuovo.

J. C

Rassegna della Stampa

CINEMA E POLITICA

Spesso si confonde la funzione politica del Cinema con la posizione che il Cinema può assumere nella propaganda politica. Ora mi sembra evidente che nella funzione politica si cerca di determinare la posizione che il Cinema assume nella vita sociale, sia questa una posizione positiva o negativa, attiva o passiva. Qualsiasi movimento il Cinema operi nella vita sociale risponde ad una funzione politica, se teniamo conto della concezione fascista di vita.

Quando si parla di propaganda politica, si passa invece da un piano generale ad un piano specifico: si cerca cioè di incanalare la funzione politica entro schemi determinati da un ordine programmatico. Per questo, mentre un film come « Vivere » assolve ad una funzione politica in quanto determina nella massa una particolare atmosfera (non è qui il campo di discutere sino a qual punto questa atmosfera sia consona o meno alla spiritualità del nostro popolo), è evidente che soltanto un film come « Camicia Nera » rientri nel campo specifico della propaganda.

La confusione tra funzione politica e propaganda politica ha portato ad un equivoco: si è creduto che, parlando con tanta insistenza di funzione politica, si volesse dare al Cinema un carattere totalmente propagandistico: e per evitare questo pericolo, ci si è grottescamente trincerati in un campo totalmente apropagandistico.

Questo per l'incomprensione del concetto fascista di vita politica, che credo non inutile chiarificare ancora una volta.

Noi fascisti rinneghiamo la nostra realtà quotidiana (individualismo) per vivere in una realtà storica. Questa necessità di un superamento della nostra realtà quotidiana ci porta a dimenticare noi stessi, per ritrovarci vivi soltanto nello spirito della Nazione; ci porta cioè a vivere « politicamente »; e questo nostro vivere « politicamente » dà ad ogni attività del nostro spirito una fisionomia « politica ».

Ma naturalmente questo nostro « vivere politicamente » non distrugge la necessità di un « programma politico », conseguenza di questa nostra aspirazione ad un superamento della realtà quotidiana.

Appartengono a questo « programma politico » (che potremmo chiamare « forma dello spirito fascista ») tutti i complessi problemi sociali che oggi interessano la Nazione.

Ora se è vero che qualsiasi film nato dal nostro spirito concorre a dare al popolo una coscienza politica (e questo si viene attuando nell'indirizzo del nostro migliore Cinema verso un'espressione di poesia epica, cioè verso la poesia del nostro tempo), pure credo che sia essenziale, per dare al popolo il mezzo di vivere questa nuova coscienza, porlo a contatto diretto con le forme della vita fascista.

Ma di questo si ha paura. Quello che è strettamente politico nel Cinema italiano il più delle volte è abolito.

Nei film che non siano di carattere particolarmente politico, i bambini non sono balilla, gli studenti non hanno un Guf, i lavoratori non hanno Corporazioni. Vediamo vicende che si svolgono in un mondo immaginario; o meglio, in un mondo sor-

passato. Il produttore-commerciante ha paura che il pubblico si indisporrebbe se, nella storia di una famiglia italiana, vedesse il bambino indossare la divisa del balilla.

Non si accorge che ottiene invece un effetto opposto: il pubblico si indispone perchè ha la sensazione che in quel film non si viva, ma si finga di vivere. E, quando si parla di finzione, arte e, di conseguenza, ogni utile influenza politica, cessano di esistere.

Perciò mi augurerei che innanzitutto il Cinema italiano acquistasse il senso della nostra vita, che solo potrà renderlo sincero interprete della nostra spiritualità.

In secondo luogo, vorrei che non si esitasse tanto a creare film di pura propaganda e cioè film che impostino i più vasti problemi sociali, come questi esistono nella vita. Senza cadere nella retorica. Mi sembra che in genere in Italia si abbia una ben scarsa stima del nostro popolo. Lo si vuole tenere nell'ovatta; si ha paura di porlo dinnanzi alla sua realtà. È in questo atteggiamento una scarsa comprensione dei principii fascisti: vediamo che il Duce non ha mai esitato, nei momenti più pericolosi, di informarne il popolo. L'anno passato, in occasione dell'inizio della guerra etiopica, non ha promesso al popolo nè rose nè fiori, ma gli ha chiesto di essere pronto a qualsiasi sacrificio. Ed ha vinto.

Ora perchè non si prospetta al popolo, attraverso al film, la vita della Nazione, in tutte le sue manifestazioni, in tutta la sua bellezza e nello stesso tempo nelle sue inevitabili miserie?

Oggi è il momento del Corporativismo: e sappiamo che non è raro il caso di individui, che attraverso abili speculazioni ostacolano l'attuarsi di questa forma di vita economica. In questo, che può sembrare un caso particolare, è il germe di un grande dramma: è il cozzo di due mentalità; è la mentalità capitalista individualista, che non sa rassegnarsi a morire dinnanzi al concetto del Corporativismo.

Oggi è il momento della lotta contro il bolscevismo; e sappiamo che anche nelle nostre file elementi bolscevici si infiltrano.

Tutto questo si ha paura di mostrare al popolo: senza pensare che il popolo ne è a conoscenza, perchè proprio il popolo è ora la vittima del capitalista, ora la vittima della propaganda bolscevica.

Tenendo presente tutto ciò, io chiedo se non sarebbe utile che il Cinema italiano non ignorasse questi aspetti della vita sociale: ma che mostrasse al popolo il cozzo tra il capitalista e l'organizzazione corporativa, e gli desse così, insieme con un senso di maggior responsabilità, la sicurezza che lo Stato sorveglia, che lo Stato sa, che lo Stato può intervenire; che gli mostrasse l'ignobilità dei ricettatori di fogli bolscevici, e la bassezza del bolscevismo di fronte alla solida sanità latina del Fascismo.

Non ho presentato che due aspetti della vita sociale. Ma credo siano sufficienti per mostrare come potrebbero essere combattuti dal cinema. E credo che da un indirizzo di questo genere, nascerebbero film italiani di grande valore: perchè amore e sincerità sono i primi moventi della creazione di un'opera d'arte: come la retorica ne è la negazione.

FANTASIO PICCOLI

Da « Libro e moschetto ».

IL SENSO DELLA GRANDEZZA

Le grandi nazioni non sono nate tali, esse hanno voluto essere grandi. L'estensione dei loro dominii, la cifra delle loro popolazioni e la qualità delle loro razze non avevano potuto affermare all'origine il loro destino. Nate piccole, nella maggior parte, esse hanno avuto il beneficio di una fede esclusivamente morale nei loro destini. Esse avevano il senso della grandezza. Atene e Roma, semplici città, in seguito ad una volontà inflessibile hanno creato degli stati immortali; la Francia e l'Inghilterra hanno fatto lo stesso in epoca più moderna.

Oggi dieci potenti nazioni, avide di questa luce che conduce alla vittoria, coltivano le loro possibilità morali, esaltano il loro passato, erigono dei grandiosi monumenti ai loro eroi, cantano la gloria dei loro poeti, scienziati e pensatori. Le

grandi nazioni amano i propri grandi uomini: una sola, in questo concerto di esaltazioni, fa eccezione e non contenta del suo silenzio distrugge con le sue mani la propria strada: la Francia.

Una nevrosi di sadismo intellettuale la spinge ad abbassarsi per stabilire una specie di uguaglianza internazionale dal basso. Inghilterra, Italia, Germania, Russia, Stati Uniti, costruiscono dei templi di gratitudine; il nostro paese per affermare il suo senso critico mette in ridicolo le più belle pagine della sua leggenda dorata. E quale leggenda!

All'epoca visiva, in cui noi viviamo, l'immagine ha preso uno dei posti principali e il cinema, che ne è la sua espressione meravigliosa, la dissemina nel mondo. Le grandi nazioni se ne servono per la loro propaganda e da cinque anni noi le vediamo far grandi sforzi per trasmettere sullo schermo il senso della loro grandezza. Noi disponiamo di una bellissima storia, vissuta, meravigliosamente raccontata da un bello scrittore quale è Joseph Peyré: *Lo Squadrone bianco*. Bastava adattarlo per lo schermo e sarebbe stato un trionfo assicurato; nessun produttore francese ne ha voluto sapere. È in Italia che per uno scopo lodevole se se ne impadronirà, il mondo applaudirà così come una leggendaria avventura dei meharisti italiani questo episodio.

L'Inghilterra è oggi molto fiera delle sue produzioni cinematografiche che mettono in evidenza attraverso i continenti l'eroismo britannico. Gli Stati Uniti già da parecchi anni curano la produzione di una collana di film a gloria della loro armata, della loro marina, della loro aviazione. Essendo la loro storia nuova, il loro passato recente, la loro gloria breve, questa grande nazione di autodidatti e di tecnici ha capito la necessità di costituirsi un tesoro di documenti dove l'immaginazione, il buon umore e la esuberanza sportiva potessero supplire alla insufficienza della storia.

La Germania, l'Italia e la Russia, moltiplicano le loro opere di esaltazione, realizzate col massimo dei mezzi, dove il passato e il presente ricevono il giusto tributo della esaltazione dei drammi.

Che cosa fa in questo campo la Francia? Essa cura la produzione di « I furbi della XI », « Tre artiglieri in un pensionato » e si delizia da tempo ai successi di « Tiro a segno » e di « Gaiezza dello squadrone » che non furono certo fatti per la gloria della razza francese. Qui, l'uomo di mestiere mi fa rilevare: « Noi non facciamo ciò che ci piace, ma ciò che vuole il pubblico ».

Alto là! Viaggio abbastanza per conoscere le relazioni dei vari auditori e dei pubblici attraverso la Francia: esse non sono poi così desolanti come gli editori di questi film facili sembrerebbero indicare. Certo il piccante può essere il gusto predominante delle folle moderne; ma come dimenticare il successo che film di esaltazione eroica hanno riscosso sino ad oggi? Citerò a caso: « Volo di notte », « Il corriere del sud », « La battaglia », e molte altre opere di elevazione spirituale. Eppure causa la scarsità dei mezzi messi a disposizione questi film francesi non hanno potuto giungere all'altezza delle magnifiche produzioni di Hollywood.

Mi si era domandato in questi ultimi tempi di presentare « L'Aiglon » nel corso di un mattinata classica che fu organizzata alla presenza di migliaia di spettatori entusiasti. Quale entusiasmo, che applausi! Ogni volta che « L'Aiglon » apriva la bocca per declamare i versi luminosi di Edmond Rostand, fu una dimostrazione indimenticabile chè il senso della grandezza è sempre vivo nell'anima del vero francese.

Il riso beato destinato a sollevarci nel dopoguerra ha provocato la grande angoscia della delusione; dato che l'ottimismo nelle direttive non conduce che al pessimismo nell'esperienza. Val meglio ascoltare Joseph Peyré, autore di « Squadrone bianco » che ci parla dell'epopea filmata di Genina sugli uomini del sud. Girata ai confini della Tripolitania essa commuove per la sola sua autenticità che le conferisce tutta la nobiltà; nobiltà che si ispira al deserto e all'azione virile « L'opera all'altezza del soggetto dimostra che, contrariamente a ciò che pensa tanta gente non è necessario di ingannare sempre di più ».

Il dramma del primo contatto di due uomini, l'eroismo quotidiano dei sahariani, il poema del deserto, la sua grandezza, la sua gravità religiosa, l'urlo del vento nell'ora mortale del combattimento, ecco ciò che rinvigorisce singolarmente l'anima dei meno temprati.

È con questi esempi, con queste belle storie raccontate, di questi frammenti epici scritti in lettere di sangue dai Laperrine, Les Mezeigues, les Bournazel, les Penfentenyo, les Contamine de Latour, les Bernard e tanti altri sconosciuti morti senza una citazione nel deserto, che io vorrei nutrire la morale di domani, quella della ripresa della Francia che ne sente la necessità.

JOSÈ GERMAIN

Da « L'Echo de Paris ».

FRANK CAPRA

Nei maggiori film di Frank Capra, sotto a una ricca varietà d'incidenti, il motivo fondamentale più o meno è sempre lo stesso. Ed è il motivo dell'evasione, contrastata, ed infine riuscita, da una convenzione sociale o da una strettura morale che il Capra descrive e commenta senza cipiglio, con tratto spesso burlesco e divertito; ma toccando assai più a fondo che alla prima non paia.

Tale insistenza testimonia una serietà di emozione, propria soltanto agli artisti veri. Al medesimo tempo, ne prende risalto la versatilità dei mezzi espressivi; tuttavia così disciplinata, da non diventar mai astratta bravura e mero virtuosismo.

Sta di fatto che, di Frank Capra, come avviene per pochissimi altri direttori cinematografici, può parlarsi a quel modo che, ad esempio, si parlerebbe d'un solido romanziere, che ha un suo proprio concetto della vita e del mondo, e di libro in libro lo elabora e ritocca, provandolo nella reazione con elementi nuovi.

Apparentemente, egli s'è cimentato in una quantità di soggetti dall'avventura a forti tinte di « Dirigibile », alle brume psicologiche di « Proibito », alla indiavolata commedia di « Strettamente confidenziale »; ma sempre riconducendoli alla sua « costante » Nessuno meno di lui, regista a gran successo, potrebbe essere accusato d'eclettica furbizia, o di sacrificare all'applauso qualche cosa che comprometterebbe quella naturale coerenza e gravità. Una gravità che ci ricorda King Vidor; nel quale, frattanto, è più facile osservare certe discontinuità e certi scarti.

Diciamo sicuramente che questo gran dono d'una serietà mai enfatica e predicatoria, anzi dissimulata, ma non perciò meno affettuosa, è in Capra qualità tutta italica, e gli proviene dalle sue dirette origini siciliane.

La vita del suo paese adottivo, Frank Capra la vede come può avere imparato a vederla l'emigrante che ne sofferse, che fu sul punto d'esserne travolto, e per ciò la conosce davvero. Un emigrante vittorioso, e forte di cervello; che non soltanto sa spogliare di qualsiasi rancore i ricordi di certe esperienze, ma le interpreta con un sorriso pieno di comprensione.

Quante redazioni e tipografie di giornali, nei film di Capra: direttori e redattori: una folla scamiciata, sugli occhi la visiera di celluloide, e che tutto il giorno gridano al telefono e picchiano sui tasti della macchina da scrivere. Predilezione che potrebbe già spiegarsi pensando che, per un narratore del genere di Capra, l'ambiente giornalistico offre un ottimo punto d'incontro; è come un crocicchio d'anditi che diramano in tutte le direzioni e verso tutti i nascondigli dell'edificio sociale. Il che non toglie di dover rammentarci che, agli anni della sua povera adolescenza, Capra conobbe i giornali americani, precisamente in qualità di strillone e fattorino.

In complesso, n'è uscita una raffigurazione della vita d'America, per certi riguardi anche più penetrante di quella che si trova in ottimi registi americani. Come accade talvolta che, dal libro di ricordi e impressioni d'un viaggiatore forestiero, s'illuminano aspetti e sentimenti d'un determinato paese i quali non trovano rilievo così acuto negli scrittori locali.

Frank Capra cominciò ad affiatarsi col cinematografo intorno ai venticinque anni (egli è nato a Palermo nel 1897), in qualità

di « gag man »: inventore di trovate, nella produzione che faceva capo a Mack Sennett. Fu dunque in tempo a beneficiare di quel clima salubre e brutale dove, in un battibaleno, era sbocciata e prosperava la cinematografia più assoluta, tutta ritmo, sorprese e movimento.

I riflessi di questo tirocinio si riconoscono da un capo all'altro della sua opera, in cui le sceneggiature son sempre robuste, evidenti, fortemente ritmate. E anche oggi, col prevalere delle sottigliezze dialogiche da un lato, e dell'estetismo fotografico dall'altro, Capra è fra i direttori che si salvano; grazie, non occorre dirlo, al suo temperamento, ma anche ai vantaggi di codesta formazione.

Inquadrature ricercate, arzigogoli, non sono il fatto suo. Li adoprerà in certe situazioni: ad esempio, in « Strettamente confidenziale », pel succedersi dei tipi che, al telefono, alla radio, per istrada, in ufficio, s'estasiano udendo le prodezze del cavallo « Broadway Bill », e decidono di giuocare su lui il proprio denaro. Costì la casualità della successione e l'estrema facilità del racconto richieggono d'esser rincalzate da qualche spavalderia della macchina da presa. Nella sua sprezzatura, quel rapido preziosismo fotografico, sottolinea un intento caricaturale. Ma, di regola, Capra sembra badare più alle necessità organiche e ritmiche del film che alle finezze pittoriche. S'è detto ch'egli viene dalla sceneggiatura; e dalla sceneggiatura di film burleschi.

Ma altresì come direttore, egli esordiva sotto alle insegne di Mack Sennet e Hal Roach; avendo ad attore principale il comico Harry Langdon, fra noi meno noto di quanto merita. Poco è ormai rintracciabile di cotesti esordi; che frattanto dovettero essere ben fortunati, se già nel 1928 troviamo il Capra, appena trentenne, legato da contratto con la « Columbia »; e tosto impegnato in film di responsabilità, come « Femmine di lusso », e una serie di avventure: « Femmine del mare » (« epica » del sottomarino), « Dirigibile » (« epica » dell'aeronave), ecc., ecc.

Il naufragio del dirigibile ancora resiste, dopo tanti e fulminei progressi tecnici in questi aspetti della ripresa. E se il capriccioso atterraggio del trimotore al polo, e l'aeronave che accorre alla ricerca, potranno apparire di disinvoltura un po' salgariana, le maschere degli sperduti sul ghiaccio son roba seria; in un genere che, più di frequente, s'è prestato senza volerlo al grottesco.

S'aggiunga l'episodio dell'amputazione, accennato con quel semplice gesto del cercare la scure sul pagliuolo della slitta; e l'altro episodio della sigaretta in bocca al morto creduto vivo. Il Capra sa trattare l'orribile senza dolcificarlo, e senza tuttavia che diventi ripugnante. Qualità che gli serve con effetti più vasti e profondi, quando, dall'interpretazione dell'orrore fisico, egli la trasporta al morale.

Alludiamo, soprattutto, a due o tre film, fra i più audaci che sieno mai stati girati: « La donna del miracolo » (1931), « L'amaro tè del generale Yen » (1932), « Proibito » (1932); del quale ultimo basti ricordare la scena dei due amanti che, in una sconsolata vena d'allegria, si camuffano con i testoni di cartapesta; e nel proprio aspetto, così diventato mostruoso, svelano inconsciamente la propria angoscia, e ne restano reciprocamente atterriti. « La donna del miracolo », con Barbara Stanwyck, fu certamente ispirato dalla storia e gli scandali allora recentissimi, di Aimée McPherson, sacerdotessa d'una della tante nuove religioni americane, e pitonessa di Angelus Temple a Los Angeles: un « tempio » valutato un milione di dollari. « Rapita da ignoti » su una spiaggia californiana, la McPherson fu ritrovata, dopo cinque settimane, sola soletta in fondo a un deserto del Messico, senza una sbucciatura agli scarpini e col vestito stirato di fresco. Pare che fosse andata in Messico a partorire. Sulla McPherson c'è una letteratura abbondantissima. Per il confronto con certi toni del film di Capra, si legga il quarto capitolo di *American Stew* di William Teeling. (Edizione Tauchnitz, n. 5147); con la descrizione d'una cerimonia solenne in Angelus Temple.

Capra riuscì, come al solito, a creare un film veritiero fino alla spietatezza; ma la

cui crudità non tanto derivava da ciò che in esso poteva sembrare più direttamente polemico. Capra è, soprattutto, un creatore d'atmosfere morali. Il significato dei suoi racconti va assai oltre al giuoco dei fatti e dei caratteri. Così nella trama che si svolgeva dentro all'atmosfera viscida e luttuosa di quel misticismo californiano, carico dei più equivoci fermenti.

Dell'America è, presso di noi, e non soltanto presso di noi, un'idea puerilmente ottimistica. Non fa meraviglia che, alla gran massa del pubblico, « La donna del miracolo » riuscisse quasi incomprensibile; e in un modo più sconcertante e fastidioso, in quanto non si poteva a meno di subodorarvi dentro qualche cosa di straordinariamente raro ed impegnativo. Press'a poco, quello che avvenne per « L'amaro tè del generale Yen ». Quando mai, in cinematografo, l'urto delle razze e delle civiltà era stato interpretato con una così intelligente spregiudicatezza? È possibile che, sull'ultimo, la figura del generale diventi un po' troppo raffinata e scorporata. Ma com'è acutamente sentito il contrasto fra la secolare, dolorosa e fatalistica pazienza cinese e la superficiale baldanza missionaria. Tralasciando la bellezza visiva, molte parti dialogiche del film hanno una serietà che potrebbero invidiargli romanzi i quali pretesero di sviscerare lo stesso argomento. Credo, tuttavia, di non ingannarmi, ritenendo che, al meglio, il « Generale Yen » fu preso soltanto come una « cineseria », notevole per certi quadri di ambiente e certe squisitezze ornamentali.

Sorvoliamo su film minori: da « Donna di platino » (1931), ritagliato in pieno nel mondo giornalistico, a « Signora per un giorno » (1936), dov'è lepidamente sfruttato l'interesse per le gesta dei « gangsters ». E siamo ai due assoluti capolavori di Capra: « Accadde una notte » (1934), « Strettamente confidenziale » (1935); ed a « È arrivata la felicità » (1936), al quale forse nocque, lievemente, d'essere uscito dopo gli altri due.

Di « Accadde una notte » e « Strettamente confidenziale » non occorre alcun cenno rievocativo, tanto essi sono nella mente del pubblico, specialmente il primo. Se mai, dovremmo notare una bizzarra cecità in parecchi critici, e nell'areopago veneziano, ai riguardi di « Strettamente confidenziale ». Nel 1935, cioè a dire: con una produzione mondiale ormai disorientata, se non proprio in declino, si riuscì a non scorgere appieno lo splendore di cotesta gemma.

Vorremo prendere, tali film, come una decisa satira della società plutocratica? L'eroe, spensierato, sbandato, un po' « fumista », la dolce eroina che gli s'affida, finiscono per insegnare qualcosa ai grandi capitani d'industria, ai « trustisti » con sul cuore un pelo lungo due dita. Ed anzi li trascinano a seguire il loro esempio :a fuggire in una realtà più semplice e generosa.

S'è osservata, in Capra, la capacità di creare un'atmosfera che investe profondità assai maggiori di quelle che sembrerebbero adattarsi agli stretti termini del racconto. Quando cotesta atmosfera trabocca nella rappresentazione, e, per così esprimermi, il film ne diventa consapevole, si hanno effetti singolarissimi. Già tutte le possibilità del soggetto parevano esaurite, spremute. Ed invece, sugli ultimi cento metri di pellicola, s'inscrivevano le rivelazioni più audaci e sorprendenti.

Basti ricordare, in « Accadde una notte », il sommesso, formidabile dialoghetto fra padre e figlia, quando in gran pompa s'accostano all'altare dove sarà celebrato il matrimonio della ragazza. E, in « Strettamente confidenziale », l'allocuzione del capitalista nell'ultimo consiglio di famiglia; finchè sopraggiunge il liberatore della « principessa » prigioniera, e l'intrattabile uomo d'affari chiede un posticino sull'automobile dei fuggiaschi. Siamo all'altezza dello Shaw ottimo.

Così, nei colloqui fra i protagonisti di « Donna di platino » e di « È arrivata la felicità » ed i loro maggiordomi. La somiglianza delle situazioni è subito confermata nel motivo del grido sulle scale e dell'eco: motivo che, nei due film, si ripete anche attraverso certe analogie dell'inquadratura. Alle quali suggestioni sonore d'una atmosfera più grave, che sotterraneamente circola nel film e si prepara ad avvolgerlo tutto, può aggiungersi quel concitato chiamare del generale Yen, tradito dai suoi, e

il rimbombo della voce nel palazzo luminoso e deserto.

Riportandoci, infine, ancora una volta, a quanto accennammo della « Donna del miracolo », per una facoltà di realizzare cinematograficamente, cioè a dire soprattutto in aspetti visivi, un contenuto di natura complessamente intellettuale e critica: si ripensi, in « È arrivata la felicità », la descrizione satirica della taverna di letterati ed artisti.

Per l'intrinseca difficoltà e la vivezza del risultato, essa vince altre, più popolari, descrizioni di Capra: sieno redazioni di giornali, uffici, campi di corse; e, nello stesso « È arrivata la felicità », la riunione dei disoccupati. Non perchè queste sieno meno decisive, ma perchè derivate da situazioni più accessibili e tradizionali. Intendo dire che, con la macchina da presa, Capra riesce ad esprimere, e più esattamente e semplicemente, molte e più impalpabili cose d'altri registi.

Anche l'eroe di « È arrivata la felicità » (Gary Cooper, nella sua forma forse più completa e vigilata), dopo un breve soggiorno nella bolgia dell'oro, degli intrighi e del disamore, ripiglia la strada verso la libertà; segue, cioè, la legge che più o meno seguirono tutti gli altri. Vedremo che cosa succede in « Orizzonte perduto », l'ultimo film di Frank Capra; finito da poco e non ancora giunto da noi. Alla solidità dell'impianto, alla schiettezza delle ideazioni, alla sobrietà della ripresa fotografica, sempre varia ed elegante, corrisponde, nei film di Capra, la nessuna tendenza a farsi rimorchiare.

S'intenda che Capra non calcola, fra gli elementi necessari al successo, un cartellone gremito di grandi nomi. A pari importanza, i film di Capra sono fra i meno ingombri di stelle e mattatori. Ed è più facile ch'egli abbia scoperto e formato qualche grande attore (come nel caso di Barbara Stanwyck), che la fortuna d'un suo film debba ricollegarsi alla partecipazione di attori già troppo famosi.

È fra le tante ragioni che serbano alla sua maniera un aspetto agile, fresco, antiretorico; e dànno autenticità a quello che, inglesemente, potrebbe chiamarsi il suo « messaggio ». Si sono riconosciute, in questo « messaggio », caratteristiche tipicamente nostrane.

E viene sempre da domandarsi perchè Capra, rimasto fedelissimo alla sua terra di origine, non sia mai stato ingaggiato dalla produzione italiana; cui egli avrebbe assicurato il risultato pratico di film intrinsecamente belli, e largamente esportabili; a parte quell'azione formativa sui giovani registi, che di presenza egli avrebbe esercitato come nessun altro.

EMILIO CECCHI

Da « Cinema ».

GLI STATI UNITI PRESENTANO IL PRIMO FILM GIAPPONESE AL PUBBLICO

Il Giappone che è tra i paesi che conta i più entusiasti ammiratori del cinema ha abbattuto una nuova barriera in questo campo inviando agli Stati Uniti uno dei suoi più recenti e riusciti film. New York è stata infatti sorpresa dalla importazione di « Kimiko », il primo film giapponese, parlato, che si visiona nel nostro Paese.

Per anni i baroni del cinema giapponese hanno sempre sperato di poter esportare i loro film agli Stati Uniti, ma sono stati sempre trattenuti in questo loro desiderio dalla qualità inferiore della loro produzione. Una lunga lotta tra il tradizionalismo accanito e le moderne influenze si è fatta sempre sentire nei film giapponesi rendendo il loro valore nullo da un punto di vista commerciale americano. Dallo scorso anno il Giappone ha esteso dalle altre industrie anche a quella cinematografica il soffio innovatore ed ha iniziato la realizzazione di film paragonabili, dal punto di vista tecnico, ai migliori oggi in circolazione. Il Giappone ha prodotto nello scorso anno 470 film spettacolari ed oltre 1500 corti metraggi. Questa industria è ciò non ostante considerata localmente ancora al suo stato infantile e priva della

dignità che dànno gli anni di esperienza per farla aspirare ad un degno posto tra le locali considerate forze produttive.

La più grande influenza sul moderno cinema giapponese non è derivata da Hollywood verso cui i più colti registi giapponesi guardano come una città ricca e fortemente industrializzata. La più grande influenza invece è venuta dalla Russia la cui cinematografia è qui molto apprezzata e alla quale si sono specialmente ispirati dal punto di vista della tecnica fotografica. Anche l'influenza francese è risentita, in un altro senso però, perchè in Giappone si considerano i francesi come coloro che hanno maggior facilità ed efficacia nell'esporre ed è appunto alla tecnica della esposizione francese che i giapponesi si attengono.

Lo sviluppo di questa nuova industria giapponese è stato ostacolato per lungo tempo dal « Trust teatrale » del gruppo Shochiku; organizzazione che controllava il sistema di produzione teatrale e cinematografica giapponese imbastito nella sua organizzazione su un « sistema familiare » che sarebbe difficile spiegare a noi occidentali.

Gli attori e le attrici disponibili non erano molto numerosi ed erano tutti dipendenti dal gruppo Schochiku. Il tipo di produzione cinematografica era sempre basato sul tipo « classico » giapponese che si ispirava alle vecchie tradizioni storiche, le leggende nazionali ed eroiche. La innovazione in questo campo si deve completamente al nuovo organismo P. C. L. (Laboratorio Chimico Fotografico) che ha organizzato la nuova produzione cinematografica giapponese ispirandosi ad un punto di vista essenzialmente moderno, e ciò sia per quello che riguarda gli studi di produzione che gli argomenti da trattare, che invece traggono lo spunto dalla moderna struttura sociale nipponica.

L'uomo che ha impersonato questa specie di rivolta è stato Sasaki che si è formato la sua cultura cinematografica in Russia ed ha egli stesso tradotto dal russo alcune opere come « La dialettica del materialismo del cinema » di Serge Einsenstein, etc. e si è formato tutto un gruppo di seguaci coi quali si è messo all'opera per la riforma dei soggetti cinematografici.

Attualmente la vita del moderno Giappone dà maggiori e più ricercati spunti a quelli che sono i film di nuova produzione; anche l'esito commerciale di questi è veramente notevole. Grande successo sta ottenendo, per esempio, « Kimiko », film tratto dal romanzo di Minoru Nakano. Questo film che è stato accolto molto favorevolmente nei cinema di New York farà prossimamente il giro dei vari circuiti degli Stati Uniti.

Da « Screen ».

LA CRISI INGLESE

La crisi dell'industria cinematografica non è finita con la notizia che oltre due milioni di sterline furono perdute l'anno scorso. Al contrario, è appena iniziata... Si conviene generalmente che l'industria sia stata « sovra-capitalizzata »... La crisi è un primo risultato della amara e disperata lotta che si sta combattendo dietro lo schermo frá le Case Finanziarie di Wall Street (America) e Lombard Street (Inghilterra) per assicurarsi i diritti esclusivi di pascolo sulla ricca cinematografia britannica.

Molta gente crede che gli arbitri dell'industria siano gli Ostrers, i Kordas, gli Hagens, Skencks, Zuckors, Zanucks, però essi non sono che « sergenti e marescialli maggiori ». Con l'avvento del « parlato » i produttori americani scopersero le possibilità del mercato britannico. Hollywood incominciò a produrre film accetti alla Gran Bretagna. Finanziariamente fu un successo. I banchieri americani già al controllo dell'industria di California, fornirono i capitali per fare della produzione in Inghilterra e così sottrarre la produzione americana alle restrizioni imposte dalla « quota ».

I banchieri britannici, avuto sentore di quanto stava succedendo, si affrettarono a neutralizzare questo movimento, ed ottennero il controllo finanziario di varie Società inglesi, incoraggiando nuove unità di produzione e organizzando nuovi circuiti di

cinematografi, e, nello stesso tempo, diedero impulso a produzioni molto dispendiose illudendosi di poter fare del prodotto che avrebbe dovuto fornire grossi utili dal mercato americano. I finanziatori britannici dimenticarono però che i cinematografi in America sono controllati dai banchieri americani.

Le otto maggiori Case di produzione di America controllano otto sulle undici Compagnie di distribuzione esistenti in America e il 12 per cento di tutti i cinematografi (il 12 per cento è controllo diretto poichè quello indiretto è molto maggiore). Controllano direttamente il 25 per cento della capacità « posti » di tutti i cinema e controllano inoltre tutti i cinema di prima visione.

Di conseguenza l'industria cinematografica americana può dettare le condizioni che vuole agli importatori inglesi; mentre Compagnie americane possiedono il proprio Cinema di prima visione in Londra e quasi tutte posseggono inoltre vari cinema nelle città di provincia.

I generali dietro le trincee di Hollywood formano una interessante compagnia. Chi controlla la « Paramount Film Co. » (che a sua volta controlla la catena delle stazioni radio della « Columbia Broadcasting Co. ») sono i banchieri *Lehman Bros.* e la *Atlas Corporation* che comperarono questo controllo dai banchieri Kuhn, Loeb & Co.

« Warner Bros. »-« First National » che apparteneva ai banchieri *Goldman, Sachs & Co.* e ad *Haylen Stone & Co.* adesso è di proprietà di un sindacato che comprende i Morgans, Rockfellers, Mellons, ed altre organizzazioni bancarie di New York.

Il principale pacchetto d'azioni nella nuova « 20 th Century-Fox » è in mani della *Chase National Bank* di New York, il di cui Presidente, *W. W. Aldrich,* è cognato di John D. Rockfeller Jr.

La Metro Goldwyn Mayer è pure sotto il controllo della *Chase National Bank - Rockfeller*. Fu proprio M.G.M. che ultimamente cercò di comperare la « British-Gaumont ».

La « United Artists » è controllata per il 50 per cento dalla « Fox 20 th Century » ed il suo Presidente è il banchiere di San Francisco, *A. H. Giannini.*

A. H. Giannini è intimamente connesso con la nuova « Universal Film Co. », già controllata dal Carl Leammle, e con la « Columbia Film Co. ».

La « Radio-Keith-Orpheum » (R.K.O.) originariamente sussidiaria della Radio Corp. of America, è controllata per il 50 per cento delle sue azioni dalla *Atlas Corporation* e dai *Lehman Bros.*

Così Hollywood è dominato dai finanzieri di Wall Street.

Dalla parte così detta Britannica, le trincee sono già per la metà in mano del nemico (americani).

Le relazioni fra la « Gaumont-British » con la « 20 th Century-Fox » (e perciò con la *Chase National Bank*) attraverso la *Metropolis & Bradford Trust Co.*, la *United American Investing Co.* e, fino a poco tempo fa, con Mr. *Sidney R. Kent,* sono ben note. Questa è la ragione che spiega l'enorme numero di « stelle » di Hollywood riversatesi in Inghilterra.

La seconda Società inglese in ordine di importanza è la « London Film Productions », con alla testa (ci si dice) *Alexander Korda.* Fino a poco tempo fa le finanze di questa compagnia rimasero nel mistero, ma adesso sappiamo chi tiene le fila finanziarie di questa compagnia. Il maggiore azionista della « London Film Prod » è la famosa *Prudential Ins. Co.* che possiede 25.000 azioni ordinarie deferite e 250.000 azioni ordinarie preferite; inoltre, nell'ottobre scorso, ha comperato un imprecisato numero di obbligazioni. Due giorni più tardi C. T. Bowring & Co., la maggiore delle compagnie di assicurazioni, comperò l'intera emissione di altre obbligazioni per un totale che si valuta a 274.700 sterline. *Sir Connop Guthrie,* un direttore della Ditta Bowring, è anche un direttore della « London Film Prod. » e della « United Artists » inglese. Le connessioni più importanti si rivelano in una Società sussidiaria del gruppo Korda: i « Denham Laboratories Ltd ». Due dei direttori sono: *S. G. Warburg,* socio della M. M. Warburg di Amburgo, di Warburg & Co. di Amsterdam (famosi banchieri

ebrei imparentati con *Kuhn, Loeb & Co.* di New York, ed il signor *D. Oliver*, direttore della famosa Grundwert A. G. di Amburgo.

La così detta industria « Britannica », ad esempio il gruppo « Korda », è nascosta dietro un mantello di mistero poichè i maggiori azionisti si nascondono dietro l'anonimo di Società all'uopo costituite, come la « United Artists » (inglese), « British & Dominions », « Warton Hall Studios ».

In questa azienda non possiamo rintracciare che circa il 3 per cento del capitale, per quanto la lista dei direttori include il capitano *A. S. Cunningham-Reed, M. P., Douglas Fairbanks Jr.* e *Marcel Hellman.*

Dobbiam qui far menzione della « General Cinema Finance Corp. » (che recentemente ha ottenuto il controllo del gruppo « Ostrer Bros. »: il « Denman Street Trust), *Lord Luke of Pavenham* (Presidente di « Bovril »), il signor *Giuseppe Rank* (che detiene una ventina di direttorati principalmente in Cartiere) e *M. Paul Linderburg* (Amministratore Delegato della S. Japhet & Co., il grande banchiere mercantile che ha interessi bancari in Austria, Olanda, Rumania e Canadà).

Questi signori sono responsabili per aver immesso nell'industria cinematografica britannica una addizionale somma di un milione e mezzo di sterline durante i primi dieci mesi del 1936.

Infine debbo far palese lo strabiliante sviluppo che ha avuto luogo nei cinematografi e cioè, le manipolazioni in ipoteche e obbligazioni sulla proprietà delle sale cinematografiche, che hanno coinvolto la somma di circa otto milioni di sterline nei primi dieci mesi del 1936.

Tre sono le maggiori Società che sono state particolarmente attive in questo campo:

La « Law Debenture Corp. » (il di cui Presidente è *Sir Miles Mattison*, Presidente della *Ellerman Lines* — Soc. di Navigazione); la « Equity and Law Life Assurance Society » (uno dei direttori della quale è Mr. *R. F. Holme* che è anche direttore di « Radio Pictures » e « R.K.O. »); la « Branch Nominee Ltd. » (una compagnia controllata dalla « National Provincial Bank »).

Questi sono i Generali delle due parti che si stanno contendendo, nella più spietata lotta finanziaria della storia, il mercato cinematografico britannico.

Nelle loro mani, i produttori, le « stelle », ecc.; non sono che delle povere marionette che danzano secondo le direttive della finanza internazionale. (*Trad. S. Balboni*).

Da « The Blackshirt ».

Sezioni cinematografiche dei Guf

CONCORSI INTERNAZIONALI

La prossima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia non comprenderà, per il corrente anno, il Concorso di cinematografia a formato ridotto. Rimane pertanto unicamente quello di Parigi del settembre prossimo. Anche in tale campo però si deve fare una rettifica: i nominativi dei film da inviare alla competizione di Parigi dovranno essere segnalati entro il prossimo luglio anzichè nell'agosto.

I Fiduciari delle Sezioni cinematografiche sono quindi pregati di tenere presente ciò e di inviare tempestivamente all'Ufficio dei Guf il loro film per la necessaria selezione (cioè entro i primi giorni di luglio).

L'Ufficio cinematografico dei Guf ed il Centro Sperimentale di Cinematografia sono a completa disposizione delle Sezioni per ogni consiglio di carattere tecnico e per quegli aiuti che fosse possibile concedere nel condurre a termine tali film. È necessario tenere presente che nel prossimo Concorso si dovrà migliorare la classifica generale nei confronti dello scorso anno, in cui l'Italia si classificava al terzo posto, e che quindi bisogna intensificare il lavoro per riuscire allo scopo.

FIERA TRIVENETA

Durante la Fiera Triveneta si svolgerà a Padova il Secondo Convegno e Mostra della Cinematografia quale strumento pubblicitario. Tenendo presente l'ottimo contributo apportato a tale iniziativa dal Cineguf di Padova lo scorso anno esso è stato incaricato di seguire in modo particolare questa attività e di contribuire nel miglior modo alla piena riuscita della seconda edizione di questo Convegno.

GRADUATORIA PER L'ASSEGNAZIONE DEL PREMIO ALLA SEZIONE MEGLIO ATTREZZATA

In seguito alle ispezioni effettuate sino a questo momento sono state ammesse in classifica le Sezioni cinematografiche dei seguenti Guf con l'ordine elencato:

I - Guf Napoli.
II - Guf Torino.
III - Guf Genova (che ha il maggior numero di aderenti al proprio Cineguf, ed una propria sala di proiezione che funziona regolarmente).
IV - Guf Milano.

Sono ancora da visitare le sedi di Bari, Bologna, Firenze, Padova, Roma.

CATALOGO GENERALE DEI FILM REALIZZATO DALLE SEZIONI CINEMATOGRAFICHE DEI GUF

I Fiduciari delle Sezioni Cinematografiche sono pregati di inviare al più presto all'Ufficio Cinematografico dei Guf il titolo dei film realizzati dalla propria sezione dall'inizio del suo funzionamento. Oltre al titolo dovranno essere specificati:

l'anno di produzione;
il formato;
il nome del regista;
gli interpreti;
l'operatore;
un breve riassunto del film;
se dello stesso si ha la copia negativa;
lo stato in cui si trova il film (ottimo, buono, cattivo);
se ha partecipato a concorsi e classifiche riportate.

I dati richiesti saranno riportati nella presente rubrica e si provvederà poi alla pubblicazione di un Catalogo generale per questi film.

LUIGI FREDDI - DIRETTORE
LUIGI CHIARINI - VICE DIRETTORE RESPONSABILE

« LABOREMUS » Via Capo d'Africa, 54. Telef. 74.633 - Roma